قـراءة فـي

النـص الحديث

الدكتور يسـري العزب

إهـــداء

إلـــي طــــه وادي

مبدعــــا

ونـــاقـــدا

وإنســـانا

لعلـه يرضـي

يسري العزب

المحتــوي

المقدمـــة

مقـــدمة

قضى البحث الأدبي، في بلادنا حول النص الشعري رحلة طويلة خلال العصر الحديث. تردد خلالها بين مناهج عدة (تاريخي ونفسي واجتماعي وجمالي وبنيوي) ونشبت في الكتابات الممثلة لهذه المناهج معارك كثيرة، معظمها مفتعل، حتى استقر الحال، أو كاد، في العقدين الأخيرين، على ما يشبه المصالحة بين هذه المناهج النقدية الحديثة، خاصة فيما يتصل بالنظر إلى النص الأدبي حين الشعر صد لها بالتفسير والتحليل والنقد وأصبح التعرف على كل الإنجازات النقدية من أهم مقتضيات الإجادة في هذا المجال وبقدر هذا التعرف وصل البحث في النص الادبي، خاصة في الشعر الحديث، إلى درجة عالية من النضج والرقي، في قراءات جديدة للشعر العربي قديمه وحديثه تجلت في محاولات الأساتذة محمد النويهي ومصطفى ناصف، ومحمود الربيعى وطه وادى وأحمد درويش وغيرهم.

وقد أسفرت هذه المحاولات الجادة - في الآونة الأخيرة - عن ظهور (علم النص) الذي أفاد من إنجازات المناهج المتعددة في مجال درس النص الأدبي، وأيضاً من الإنجازات النظرية التي قدمها البحث اللغوي الحديث فى العالم كله، وكان لاسهام الرائدين شكري عياد ومصطفى ناصف دور بارز ومؤسس للنظرية العربية حول هذا العلم الجديد.

ومنذ فترة طويلة - بدأت حين اتصال كاتب هذه الدراسة بالشعر العربي في صباه، عندما كان طالباً بمعهد المنصورة الدينى، واستمرت في قراءاته المداومة والمتصلة للشعر العربي، حتى أصبح معلماً له في الجامعة - وهو يحاول، ولا يمل المحاولة، مع النص الشعري العربي، حتى أصبحت دراسة النص الشعري هواية تلازمه في حياته، في قاعة

الدرس وخارجها، وأثناء هذه المدارسة اكتشف الباحث حقيقة مهمة هى أن كل نص جيد يظل - دائماً - قابلا للعطاء، كلما عاودناه بالقراءة المتأملة وبالبحث المتجدد.

-١-

وفي هذا الكتاب نصوص أربعة من شعرنا الحديث(١) تنتمي إلى آخر مدرستين من مدارسنا الشعرية هما الرومانسية والواقعية، فنصا علي محمود طه وصالح شرنوبي رومانسيان ونصا صلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي واقعيان.وقد عايش الباحث النصين الأولين أكثر من مرة، كان أهمها - قبل ما أثبته هنا - معايشته لها في دراسته للدكتوراه التي أنجزها سنة ١٩٨٥(٢). وكانت هذه المرة التي بين يدى القارئ محاولة جديدة أسفرت عن إضافات هامة لما وصلت إليه وقفته الأولى.

وبالمثل فإن نصى صلاح عبدالصبور وحجازي-وهما من أهم رواد الشعر الواقعي المعاصر في أدبنا الحديث-قابلان للبحث الدائم، ومن ثم لمزيد من العطاء النقدي حيث تؤكد الدراسة حملهما لطاقات جمالية فذة.

-٢-

ويجمع هذه النصوص الأربعة أنها تتدرج - حسب رؤية الشعراء وما ينتسبون إليه من مذاهب إبداعية وما يمثلونه من مدارس الشعر الحديث - من البسيط إلى المركب،ففي النص الأول: تعاملٌ عربيٌ، بادئ وناضج، مع مفهوم الرمز الشعري، حيث (التمثال) رمز لحصيلة

الجهد الإنسانى الخلاق، و (التمثال) رمز لكل المبدعين المعانين من أجل الحياة.

وفي النص الثاني: يتسع وعى الشاعر فيجسم في قصيدته فكرة (التدفق الخيالى) الرومانسية لتنتشر في اتجاهات متعددة (في الصورة الشعرية، وفي اللغة، وفي الإيقاع الموسيقي).

وفي النص الثالث: يتفاعل القديم مع الجديد، والموروث مع المعاصر، والرمز مع الخيال، ويبدو (تعدد الأصوات) أداة موحِّدة للزمن و للفن، ومؤهلة الشعر الواقعي لتأسيس المستقبل الإنسانى والفنى معاً.

وفي النص الرابع: استحضار جيد لكل إمكانيات الشعر وتشغيلها بدقة في قصيدة أقرب إلى الملحمة التي يتشكل منها - وخلالها - واقع (العربي) المعاصر، في مواجهته الوجودية (التاريخية والاجتماعية) للكون (الواقع) بكل ما تحمله من متناقضات.

-٣-

تمثل الوحدة الفنية، الأساس الجمالى الأول في بناء هذه النصوص المختارة للدرس الأدبي، منذ كانت حلماً عند أوائل المجددين في شعرنا الحديث (مطران وشكرى والعقاد) إلى أن بدأت تحققها عند الرومانسيين، وبلغت كمالها عند الواقعيين، والنصوص الأربعة تقدم سُلماً لتطور المحاولة في مجال تحقيق هذه الوحدة للنص الشعري العربي.

* يعتمد الأول على تتالى الصور الشعرية عبر وحدات البناء الجزئية، حتى نصل إلى صورة كلية في (الرمز).
* ويعتمد الثاني، على اختزان التدفق الخيالى في جمل شعرية ثلاث تمتد حاملة الصور والدلالات والإيحاءات حتى نهاية البناء الشعري.

* ويعتمد الثالث، على أسلوب (التعدد الدرامي للأصوات) فتظهر خلال جدل الأصوات الشعرية أوجه كثيرة للصراع الإنساني، بين الذاتي والموضوعي، العقلي والعاطفي وتتحد أوجه الصراع - مع نمو الفعل الدرامي - فتتحول القصيدة إلى دراما جماعية شاملة.
* في النص الأخير: يتكون البناء الشعري من وحدات صغيرة، تتفاعل فيما بينها، لتتحد - رغم ما يبدو ظاهرياً عليها من تنافر - في وحدة بنائية متماسكة تلعب (النبوءة) دوراً كاشفاً ومزيلا لما بها من تنافر قد يصيبها - في انفرادها - بالغموض.

-٤-

وبعد فإن هذه الدراسة/القراءة لبعض نصوص شعرنا الحديث لتكون مصدراً لإسعاد صاحبها، في زمن ندرت فيه السعادة، أو ما يثيرها، إن كان التوفيق قد حالفها في إجراءاتها، أو في بعض هذه الإجراءات أو كانت قد حازت رضا بعض القارئين من أساتذة وطلاب ومحبين للشعر، فمن أجل هذا الرضا - مهما كان قليلا - يبذل المرء جهده، وهو - مهما بلغ - قليل.

دكتور يسري العزب
الجيزة (٣١/١/١٩٩٣)

الهوامش

(١) هذه النصوص هي:

١- (التمثال) لعلي محمود طه من ديوانه (ليالي الملاح التائه) الثاني من (ديوان علي محمود طه) ط. دار العودة بيروت ١٩٧٢، ص٣١٣.

٢- (أطياف) لصالح علي شرنوبي من ديوان صالح الشرنوبي تحقيق عبدالحي دياب. ط. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧، ص٢١٧.

٣- (مذكرات الصوفي بشر الحافي) لصلاح عبدالصبور من ديوانه (أحلام الفارس القديم) ط. دار الآداب بيروت (د.ت.) ص٧٧.

٤- (كائنات مملكة الليل) لأحمد عبدالمعطي حجازي من ديوانه بنفس العنوان ط. دار الآداب - بيروت - ١٩٧٨، ص٥.

(٢) صدرت هذه الدراسة في كتاب للمؤلف بعنوان (القصيدة الرومانسية في مصر ١٩٣٢-١٩٥٢) ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.

قصيـدة

التمثـــــال

لعلي محمود طه

قصيدة (التمثال) لعلي محمود طه

أقبلَ الليلُ، واتخذت طريقي لك، والنجم مؤنسي ورفيقي
وتوارى النهار خلف ستار شفقيٍّ، من الغمام رقيق
مدَّ طيرُ المساء فيه جناحا كشراع في لُجة من عقيق
هو مثلي حيران يضرب في الليل، ويجتازُ كلَّ واد سحيق
عاد من رحلة الحياة، كما عدت، وكل لوكره في طريق!!

أيهذا التمثالُ هأنذا جئت ألقاك في السُّكون العَميق
حاملا من غرائب البَرِّ والبَحْر ومن كلِّ مُحْدَثٍ وعَرِيق
ذاك صيدي الذي أعود به ليلا وأمْضِي إليه عند الشروق
جئت ألقي به على قدميك الآن في لهفة الغريب المشوق
صورة أنت من بدائعَ شتىَّ ومثالٌ من كلِّ فنٍّ رشيق
بيدي هذه، جبلتك من قلبي ومن رونق الشباب الأنيق
كلما شمتُ بارقاً من جمال طرتُ في إثره أشق طريقي
شهد النجم كم أخذت من الروعة عنه، ومن صفاء البريق
شهد الطيرُ كمْ سكبت أغانيه على مسمعيكَ سكب الرحيق
شهد الكرْمُ كم عصرت جَناهُ، وملأت الكئوس من إبريقي
شهد البَرُّ ماتركت من الغار على معطف الربيع الوريق
شهد البحرُ لم أدع فيه من دُرٍّ جدير بمفرقَيْكَ خليق
ولقد حيّر الطبيعة إسرائي لها كل ليلة وطروقي
واقتحامي الضحى عليها كراع أسيوي، أو صائد إفريقي
أو إله مجنح يتراءى في أساطير شاعر إغريقي
قلت: لاتعجبي فما أنا إلا شبحٌ لجَّ في الخفاء الوثيق

أنا ياأم صانع الأمل الضاحك في صورة الغد المرموق
صُغْتُهُ صَوْغَ خالق يعشق الفن ويسمو لكل معنى دقيق
وَنَظَرْتُهُ حياة، فأعياني دبيب الحياة في مخلوقي!!
كل يوم أقول: في الغد لكنْ لست ألقاه في غد بالمُفِيق
ضاع عمري ومابلغت طريقي وشكا القلب من عذاب وضيق
معبدي، معبدي! دجا الليل إلا رعشةُ الضوء في السِّراج الخفوق
زأرت حوْلكَ العواصفُ لما قهقه الرعدُ لالتماع البُروقِ
لطَمَتْ في الدُّجى نوافذكَ الصُّمَّ وَدَقتْ بكل سيْل دفوق
يالتمثالي الجميل، احتواهُ ساربُ الماء كالشهيد الغَريق
لم أعدْ ذلك القويَّ فأحميه من الويْل والبلاء المُحيق
ليلتي، ليلتي! جنيت من الآثام حتى حملْت مالم تطيقي
فاطربي واشربي صُبابة كأسٍ خمرُها سالَ من صميم عروقي!

مرَّ نور الضحى على آدميَ مطرقٍ في اختلاجة المصعوق
في يديه حطامة الأمل الذاهب في ميعة الصِّبا المْرموق
واجما أطبق الأسَى شفتيه غير صوتٍ عبْرِ الحياةِ طليق
صاحَ بالشمس: لايرُعْك عذابي فاسكبي النار في دمي وأريقي
نارُكِ المشتهاةُ أنْدَى على القلب وأحنى من الفؤاد الشَّفيق
فخذي الجسم حفنة من رمادٍ وخذي الروح شعلة من حريق
جُنَّ قلبي فما يرى دمه القاني على خنجر القضاء الرقيق!!

١- على مشارف القصيدة:

ولد الشاعر علي محمود طه بمدينة المنصورة في نهاية سنة ١٩٠١، تلقى مبادئ الدين والكتابة وحفظ القرآن في كتاب الحى، ثم انتقل إلى المدرسة الابتدائية، ومنها إلى مدرسة الفنون والصناعات التي تخرج منها سنة ١٩٢٤ وعمل مساعد مهندس معماري ببلدته المنصورة وأثناء ذلك قضى أسعد أيام شبابه مع أصدقائه محمد الهمشري وابراهيم ناجي وصالح جودت انتقل الشاعر في بداية الثلاثينيات إلى القاهرة مودعاً عروس النيل (المنصورة) التي تحمل كل ذكريات الطفولة والشباب وفي المدينة الجديدة عاش في ظل الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥).

وفي حياته تقلبت الحياة السياسية كثيراً وقضت البلاد فترة طويلة بلا دستور، وعم الفقر والجهل الشعب، وقامت حكومات ساعدت على إهدار إرادة الأمة. وواجهتها حركات إصلاحية تزعمها كل من مصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول، وعاش شباب مصر المثقف في تناقض حاد أدى به إلى الإحساس بقسوة الواقع فآثر معظمه العزلة والانطواء، وراح بعضهم وبخاصة الشعراء يعلنون سخطهم على مايحدث في الوطن، ويؤكدون - في شعرهم - التمرد على هذا الثبات والاستسلام.

وكانت الحركة الرومانسية في مصر خلال الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن أرقى مظاهر هذا التمرد الثقافي والأدبي، حين أطلقت في الشعر غمامة من الأسى والحزن تشكلت في صورة شعرية موحية ورامزة خلال عبارات مهرية فصيحة وبسيطة لاتحتاج إلى كشاف لفهم مفرداتها الصعبة، كما كان يحدث في القصيدة الكلاسيكية، وأصبحت القصيدة العربية - في ظل الحركة الجديدة - وحدة واحدة، وبنية فنية متماسكة - حيث أعطى الشعراء للتجربة الشعرية (الذاتية) حقها الإبداعي باستخدام المرأة، أو الطبيعة، أو الأسطورة إطاراً

يقدمون من خلاله تجربتهم بل رؤيتهم المشكلة لموقفهم الفكري وكان علي محمود طه من أول المجددين حين انطلق إلى عوالم جديدة يشكل داخلها تجربته الشعرية يقول في قصيدته «غرفة الشاعر»:

أيها الشاعر الكئيب مضى الليل ومازلت غارقاً في شجونك
مسلماً رأسك الحزين إلى الفكر وللسّهد ذابلات جفونك
ويدٌ تُمسك اليراع وأخرى في ارتعاش تمرُّ فوق جبينك
وفم ناضب به حرُّ أنفاسك يطغى على ضعيف أنينك
لست تصغي لقاصف الرعد في الليل ولايزدهيك في الإبراق
قد تمشّى خلال غرفتك الصمتُ ودبَّ السكون في الأعماق
غير هذا السّراج في ضوئه الشاحب يهفو إليك من إشفاق
وبقايا النيران في الموقد الذابل تبكي الحياة في الإرقاق

في تجربة علي محمود طه يحتل الحب وعشق الجمال حيزاً كبيراً من ديوان الشاعر، وهو الحيّز الذي نعتقد بأنه هو الذي ضمن لهذا الشاعر الخلود.

وإذا كانت الطفولة الشعرية الباكرة لشاعرنا قد امتزجت فيها الصور المحملة بدلالات اليأس والحزن والتشاؤم، فإن الشباب الشعري الذي بدأ من ١٩٣٢ منذ اشترك الشاعر مع رفاقه في تأسيس أبولو الجماعة والمجلة قد شهد الانطلاق والتفاؤل والتحرر وزالت عن صوره دلالات الحزن واليأس، التي عزفت فيها معظم القصائد الرومانسية التي عكست الواقع الإجتماعي والنفسي الذي عاشه شعراء هذه المرحلة.

انتشرت قصائده في المجلات والصحف وعاش في القاهرة حياة متحررة إلى حد بعيد، فلم يرتبط بزوجة وهام في رحلة سفر دائمة

يتعرف على مواطن الجمال في العالم خاصة في أوربا مما أمد الصورة الشعرية عنده بالكثير من مظاهر الجمال في الطبيعة خاصة الأنهار والبحار والجبال والزروع بحيث أصبح من أعظم المصورين في شعرنا العربي. وقد ساعدته على ذلك خبرته بالفن التشكيلي الذي تعلم قواعده في مدرسة الفنون والصناعات وممارسته لفنى الموسيقى والرسم.

٢- في القصيدة:

يوقع الشاعر تجربته الفنية في قصيدة (التمثال) على الإيقاع الموسيقي للبحر الخفيف، في شكله التام ويلجأ في تقفية القصيدة إلى النظام التقليدي ذي القافية الواحدة.

وبالرغم من ذلك يستعيض الشاعر - في بنائه للصورة الشعرية - عن النظام المقطعي الذي كان أحد السمات الفنية في بناء القصيدة الرومانسية - بتقديم البديل التشكيلي المناسب، إذ يقسم قصيدته إلى وحدات صورية ممتدة ومتصلة بنائياً لتحقق في النهاية وحدة البناء الكلي للتجربة الشعرية.

تأتي الوحدة الأولى - من البيت الأول إلى الخامس - تشكيلا للصورة الرومانسية للشاعر، سائراً في الطريق وحده والليل والنجوم، بعد أن توارى النهار خلف ستار الشفق والغمام الرقيق، صورة الطبيعة حين تمنح الشاعر طاقة التأهب الوجداني لتلقي التجربة الشعرية أو تشكيلها، ويزيد الشاعر هذه الصورة جمالا حين يأتي إلى الطبيعة بطائر المساء يمد جناحيه في الليل مثلما يغوص الشراع في لجة من العقيق، وهذا الطائر المسائي شبيه الشاعر في حيرته (ضارب في بحر الليل) مجتازاً - في رحلته التي يقطعها أودية كثيفة الظلام تفصله عن هدفه.

في الصورة الشعرية يعود الطائر المسائي - الذي هو في الحقيقة معادل فني لذات الشاعر - من رحلة الحياة قاصداً وكره الذي يأوي دائماً إليه بعد هذه الرحلة وقد نجح الشاعر في تشكيل هذه الصورة باعتماده على الاستعارة المركبة في صورتي النهار المتوارى خلف ستار الشفق، والطائر الذي يمد جناحه في بحر الليل. وقد أدى التشبيه الذي أجراه الشاعر بين هاتين الصورتين إلى تدعيمهما حيث منحهما القدرة على أن يقفا معاً، - بعد أن وقفا منفردين - موازياً ومزياً للفنان (صانع التمثال) والشاعر (صانع القصيدة) في وقت واحد.

تمثل هذه الوحدة الأولى بهذا التشكيل، البداية الرومانسية - لورودها في معظم قصائد التيار الرومانسي - فكثيراً ماتتكرر في هذه الوحدة - على المستوى اللغوي - كلمات الجو والليل والشفق والطائر المسائي والعودة، بكل ماتحمل في سياقها التركيبي من دلالات.

الوحدة الثانية (تتشكل من البيت التالي، السادس، حتى البيت السابع والعشرين فهى أطول وحدات البناء الشعري في القصيدة ويرجع طولها النسبي عن غيرها من الوحدات البنائية إلى أن الشاعر خلالها يشكل تجربته الشعرية، وهى تجربة المبدع الفنان (المثال) وعلاقته بفنه (التمثال/القصيدة) حيث تنتهي رحلة الفنان المسائية إلى تمثاله الذي اعتاد أن يلقاه في (السكون العميق) يأتيه الفنان محملا في كل عودة بخبرة جديدة، يوحي إليها الشاعر بالصيد الثمين الذي جمعه من كل مكان (البر والبحر) ومن كل زمان (المحدث والتليد العريق) وهو صيد متكرر يمنحه الشاعر لتجربته التشكيلية كل مَساء، ويمضي إليه ليجمعه مرة جديدة عند الشروق، فإذا جاء المساء ألقى به - بعد رحلته النهارية الشاقة - عند قدمى التجربة تملأه (لهفة الغريب المشوق) وراح بموهبته يعقد تاجاً لرأسه الجميل ووشاحاً لقده الممشوق، أى يمنحه كل ليلة جمالا جديداً، حتى أصبح (التمثال) غاية في الجمال.

صورة أنت من بدائع شتى وآية من كل فن رشيق

وفي بناء هذه الوحدة يعتمد الشاعر على أسلوب (الارتداد في الزمن) حين يعود ليصور كيف صنع تمثاله مركزاً ذلك في قوله:

بيدي هذه جبلتك من قلبي ومن رونق الشباب الأنيق

وتؤكد هذه الصورة المكثفة أن (التمثال) موضوع التجربة الشعرية، ليس تمثالا من طين وحجر، لكنه (تمثال) فنى جبلت مادته من قلب الفنان الشاعر ومن أنضر لحظات عمره "رونق الشباب الأنيق".

ورد الفعل (جبلتُ) في بناء الصورة، وكان بوسع الشاعر أن يختار بدلا منه (جلبت) ولكنه اختار الفعل الأكثر قدرة على تشكيل دلالة المعاناة لأن الفنان لايحصل على مفردات التجربة بسهولة، بل إنه يبذل في سبيلها الكثير من المعاناة، فهو يستحضر أدوات صناعته من كل مواطن الجمال - مهما بعدت - الروعةُ، وصفاءُ البريق من النجوم. والقدرة على التأمل والتذوق الجمالي من أغنيات الطيور التي يسكب الشاعر/الفنان/رحيقها في أذنى تمثاله. والاستعداد للحياة الآمنة المنسجمة من جَنَى الكرم يعصره الفنان ويقدمه كؤوسا لتمثاله الذي لم يعد غيره نديماً. والزينة التي تجمل التمثال يحضرها الفنان من أكاليل الغار، ينتزعها من "معطف الربيع الوريق" ومن درر البحر النفيسة يزين معصمي تجربته الإبداعية.

ثم يحضر الشاعر كل عناصر الطبيعة فيجعلها شهوده على هذه المعاناة "النجم والطير والبر والبحر" وهى المفردات التي سبقت في الوحدة الأولى، غير أنه هنا يزيد من درجة عملها في السياق الجديد حين يجعلها أكثر قدرة على "التشخيص" الذي يشكل البناء بعد ذلك، فالطبيعة تقف، محيرة أمام إسراء الشاعر الدائم إليها في الليل، واقتحامه سكينتها في الضحى كأنه راع أسيوي أو صياد زنجي، أو إله أسطوري مجنح، وإزاء هذه الحيرة الكونية تجاه العمل الإبداعي المعجز يجيب الشاعر بقوله رداً على دهشة الطبيعة:

قلت:

لاتعجبي، فما أنا إلا شبح لج في الخفاء الوثيق

تأتي هذه الإجابة من الشاعر - كما نرى - غاية في السّذاجة لأنها ناتجة من خلل في إدراك الشاعر لمفهوم الوحدة الفنية للقصيدة، هذا الخلل الذي جعله يفترض أن يكون كل شئ في القصيدة مبرراً،

فيأتي تبريره ذهنياً غير فنى، فالتبرير الفني لايحتاج إلى المنطق العقلي في تسلسل الوحدات المكونة للبناء الشعري، ولذا فإن مايأتي في الأبيات الخمسة التالية من هذه الوحدة (من الثالث والعشرين إلى السابع والعشرين) لايكون سوى امتداد لهذه الرؤية المنطقية لمفهوم البناء الفني، وبذلك تعد هذه الأبيات خروجاً على الوحدة الفنية برغم أنها تصور بعض جوانب المعاناة التي يبذلها الشاعر الفنان في تشكيل التجربة الإبداعية، فالشاعر يصرح - دون أن يوحي-برؤيته الرومانسية لوظيفة الفن من حيث كونه صناعة للمستقبل الجميل ولماهية الفن من حيث كونه خلقاً للمثال:

أنا ياأم صانع الأمل الضاحك في صورة الغد المرموق
صغته صوغ خالق يعشق الفن ويسمو لكل معنى دقيق
وتنظرته حياة، فأعياني دبيب الحياة في مخلوقي!!

في هذه الأبيات يبحث الشاعر عن الأثر الذي يتركه الفن في الواقع ويكثف أمنيته في أن يكون هذا الأثر هو شريان دبيب الحياة في مخلوقه الفنى ثم يؤكد الشاعر ذلك بجملة تفسيرية في البيت التالي:

كلّ يوم أقول: في الغد لكن لسْت ألقاه في غدٍ بالمفيق

تعطي عبارة "كل يوم أقول" ظلا شعبياً للتجربة فتتحول الأمنية بهذا الإيحاء الشعبي إلى أمنية عامة في أن ترد الحياة للواقع حين يفقد الحياة، فالتمثال - الذي مازال الشاعر واثقاً من حمله للحياة - في حالة دائمة من عدم الإفاقة، جعلت الفنان يشعر - بضياع عمره دون الوصول إلى الأمنية الواقع مثلما يعيش قلبه دائماً في شكوى لاتنتهي من "العذاب والضيق" لكنها - بالرغم من كل ذلك - لم تصل بعد بالشاعر والواقع الذي يعكسه جمالياً إلى حد اليأس فمازال الشاعر ممتلكا للأمل في أن يفيق تمثاله من عزلته فيقوم بدوره التقدمى في الحياة.

في الوحدة الثالثة (الأبيات التالية من الثامن والعشرين إلى نهاية القصيدة) يعود الشاعر بعد (الارتداد في الزمن) إلى وكره الحبيب، الذي يحتوي إبداعه الفنى (التمثال) فهو معبده الذي يمارس فيه طقوس الفن، ونجده هنا يكرر عبارة "معبدي" ليؤكد على دلالة التقديس التي تحمّلها المكان. وتصبح المناجاة عاكسة للصورة التي تحول إليها المكان فقد أطبق عليه الظلام فيما عدا "رعشة الضوء في السّراج الخفوق" عبارة رامزة لقلب الفنان النابض بالرغم مما يطبق عليه من عذاب وضيق.

وفي هذه المناجاة (يتجسم) - في الصورة الشعرية - زئير العواصف وقهقهة الرعد والتماع البروق، فتبدو الصورة كالمشهد السينمائى الملون، يتحرك داخله زحف قدري ألم بالمعبد فلطم نوافذه الحديدية بقوة مايحمل من سيول، حتى احتوى التمثال فأصبح "كالشهيد الغريق". ويربط الشاعر - من جديد - بين التمثال والفنان، حيث يرمز بالتمثال للفنان الرومانسي وذلك في قوله:

لم أعد ذلك القويّ فأحميه من الويل والبلاء المحيق

لقد اكتشف الشاعر بعد ماقاساه في امتلاك التجربة وأدواتها - بعد إتمام تشكيلها على أجمل صورة - أن الحصاد هش وهزيل لذا يعود إلى (المناجاة) لكنه هذه المرة لايناجي مصدر وحيه أو تجربته الفنية بل يناجي العمر الذي قطعه في رحلة الفن ونرى العمر - في الصورة الشعرية - ليلة طويلة محمّلة بالكثير مَن آثام الشاعر وخطايا الفنان، فيناجيها ليلتي "ليلتي" وهو بهذه المناجاة إنما يناجي زمن التجربة، بعد أن ناجى من قبل مكانها في قوله "معبدي .. معبدي". والجديد في الزمن الفني أن يبذل كل شئ حتى الثمالة "من صبابة الكأس" الذي

يصنعها من "صميم العروق" وذلك ليضفي على تمثاله المزيد من الجمال. في الصورة الشعرية يمتد الزمن الحاضر "الليلة" فيطغى على الزمن القادم "المستقبل"، حيث تغطي الليلة الطويلة، جانباً من نهار الغد، الذي يمر على الشاعر وهو يعاني قسوة النهاية:

مرّ نور الضحى على آدميٍّ مطرق في اختلاجة المصعوق
في يديه حطامة الأمل الذاهب في ميعة الصبا المرْموق
واجماً أطبق الأسى شفتيه غير صوت عبر الحياة طليق

في هذه الدرجة من نمو البناء الشعري تصل الصورة الممتدة في القصيدة إلى أعلى درجات نموها وذلك حين اتحد الرمز (التمثال الذي حطمه السيل) بالمرموز (الشاعر الذي سُلبت روحه فتحول إلى مجرد آدمي أصابه صاعق فراح يختلج نازفاً جراحه على أشلاء أمله الذي تحطم قبل الأوان)، يتحد طرفا العلاقة الرمزية حتى يستحيل الفصل بينهما وبعد هذا الاتحاد في التشكيل - الذي يمثل إرهاصة بوقوعه في المستقبل - يبقى للفنان أعظم مايملك وهو الخلود الذي (يتجسّم) في عبارة "صوت عبر الحياة طليق" وهو لقوة انطلاقه في قطع طريقه في الحياة لن يضيع أبداً وهذا مايجعل التمثال الآدمي قادراً - مرة أخرى - على أن يصيح بالشمس "لايرُعْك عذابي، فاسكبي النار في دمي وأريقي". لقد أصبح الاشتعال هو الدرجة الفنية التي يعمل الفنان على تحقيقها، والاشتعال بما يحمله من آلام هو النار المشتهاة، والتي تصبح عند الأقوياء أكثر حنواً على القلب من أكذوبة الشفقة الإنسانية التي كانت تتردد كثيراً في عصر الشاعر ولاتزال.

لقد وصل التشكيل الجمالي إلى ذروته العالية فأصبح من حق الفنان الشاعر التمثال الاتحاد، أن يطلب من الطبيعة (الشمس/الحرية) أن ترفعه جسماً وروحاً، رماداً واشتعالا، إلى أعلى، لتسمو به (مثالا) على الكون والكائنات.

وفي هذا المستوى يصبح "جنون القلب" في اكتمال الوحدة الفنية هو الطريق الرومانسي لمواجهة الواقع الظالم الذي يسحق الإنسان، إذا بقي لايقدر الفن ولايشعر بالجمال.

لكن الشاعر بالرغم من هذه القسوة التي أصابت قلبه بالجنون، سعيد بفنه، سعيد بعذابه من أجل الفن، سعيد حتى بالجنون، فهذه السعادة - وهي وحدها - تمنحُ الفنان القدرة على ديمومة العطاء.. طريق الفنان الوحيد إلى البقاء، خالداً، في ضمير العالم.

قراءة فى قصيدة

أطيـــــاف

لصالح الشرنوبي

« من الشعر المرسل »

"إلى كوخها الغريب في عزلته بين قصور الرمال والأمواج"

إذا مَا العاشقُ المَجْهُولُ أغْرَى الشَّمْسَ بِالتُّقْيَا وَرَاءَ الأُفُقِ الضَّاحِي
فَمَنَّتْهُ وَمدَّتْ كخُيُوط الشَّمْس إشْعَاعَاتها الحُمْرَا
كَمَا مَنَّيْتِنى يَوْماً وفي خَدَّيْكِ تَوْرِيدُ
وَسَالَتْ مِنْ شفاه السُّحبِ صَهْبَاءُ التَّرَانيمِ
تُهَدْهِدُ رَبَّةَ الإشْرَاقِ إذْا أسْكَرَهَا الحُبّ
لكَيْ لاتُعْجِلَ الخُطْوَا
وَأسْكَرَهَا نِدَاءُ الحُبِّ فَاسْتَقْبَلت اللَّيْلا
وَحَيَّتْهُ وَألْقَتْ ثَوْبَ نُسَّاكٍ مَعَامِيدِ
وَغَيَّبَ خِصْرَهَا البَحْرُ
فَكَانَتْ في مَرَائى العَيْن مِحْرَاباً من التِّبْرِ
وَغَنَّى الليلُ في الآفَاقِ أنْشُودَةَ أشْوَاقِه
وَهومَ ذَاهِلَ الحسِّ وَفي كَفَّيْهِ مصْبَاحُه
وَظَلَّلَ جُنْحَهُ الدَّامِي نُجُوماً مِثْلَ أيَّامِي
تَوَالَى السَّعْدُ وَالنَّحْسُ عَلَيْهَا
وَاصْطَلَتْ حَرْبَ لَيَال حَصَدت عُمْرِى
وَعُمْرَ الأنْجُمِ الزُّهْرِ
وَمَاسَ الضَّوْءُ
وَاخْتَالَ النَّسيمُ العَفُّ

وَهْنَاناً بِمَا يَحْمِلُ مِنْ سِرٍّ
إلى عُشَّاقِ خَفَقَاتِه
نُوَاكِبُهُمْ عَلَى الأُفْقِ أمانَّ كَالأَسَاطِير
ومَجَّ البَدْرُ رَيِّقَ نُورِهِ المُنْسَابِ فِي الكَوْنِ
نُكَحِّلُ بِالسَّنَا القُدْسِيِّ أهْدَاباً وَأجْفَانَا
وَمَاشاءَ لَهُ العُجْبُ، بِمَنْ يَرْجُونَ رُجْعَاهُ
أذَابَ اللَّحْنَ أصْدَاء
وَأفْنَى اللَّيْلَ أضْوَاء
يُسَلْسِلُ نَغْمَةَ المِيعَاد لِلْهَانِئِ بِالحُبِّ
وَيُرْعِشُ جَفْنَةَ الضَّارِعِ يَخْمِي مُنْيَةَ الصَّبِّ وَيَرْعَاهَا
كَمَا كَانَ يَزِينُ لَنَا اللُّقْيَا وَيَرْعَانَا
إذَا جِئْنَا إلَى وَادِي الصَّبَابَاتِ

بِرَبِّكِ إنْ رَأيْتِ الشَّمْسَ فِي المَغْرِبِ مُشْتَاقَة
إلَى عَاشِقِهَا النَّائِي
وَنَاغَمْتِ شُعَاعَات لَهَا فِي الأُفْقِ خَفَاقَة
وَشَاهَدْتِ سُرَى اللَّيْلِ وَإِطْرَاقَه
وَكَحَّلَ جَفْنَكِ السَّاجِيَ وَاسْتَأنَى عَلَى هُدْبِكِ
فَضَاعَ لِإلَهَاتِ السِّحْرِ أشْرَاكا
مِنَ الألحَاظ مَسْحُورَة
وَضَمَّ البَدْرُ فِي عَيْنَيْكِ مَهْدُ رَائِحٍ غَادِ(ي)
كَمَهْدِ الطِّفْلِ إلاَّ أنَّهُ مِنْ مُقَلٍ سُود
وفاض العطر الوسنان من خمر ثناياه
عَلَى أعْطَافِكِ النَّشْوى

وَرَاقص طَائفُ الأنسَامِ أفوَافا منَ الشعر
يُموجُهَا عَلىَ الجيد كمَا يَهْوَى
وَتَخطرُ في حَنَايَاهَا الأفاويقُ
وَبَاهَى الشاطئُ الأسنَى بكِ الدُّنيا
بزيتونيَّةِ العَيْنين سينَائيةِ النسبِ
هَوَاهَا في عَذارَى الشطِّ أحْلامُ غريبَاتُ
فحَى العَاشِقَ المَجْهولَ والشمسَا
وَحَي الليْلَ وَالبَدْرا
وَحَيَّ في يَبَابِ الحُبِّ عَطْا ذاوِيَ الزَهرِ
وَبين فرَادِس الأشوَاكِ طيْراً صَادِيَ الرُّوحِ
لعَلّ الله يُدنيني
فيُحيي ذاوِي الزهْرِ، وَيَروِي العَاشِقُ الصَّادي
لأنسى عَالم الحرْمَانِ والتحْنَانِ والسُّهْد
أنادمُ مَنْ إذا أشرَقَ فجرُ أنكرُوا الفجرْا
وإنْ أطبقت الظلمَاءُ
والظلمَاءُ مِيثاقُ لِبلوَاهُمْ
أقامُوا مأتماً للصَّفوِ بكَاءَ الأنَاشِيدِ
تَنَاهَى بهِمُ الوَجدُ، فمَا يَدرونَ إصْبَاحَا
وَلمْ يَدرُوا منَ الليْلِ سِوَى زَحمة آلام
كسَاهَا القَدَرُ الجَبَّارُ مِنْ حَظِّ المَسَاكين
ثِيابَ الصَّمتِ وَالرَّوْع
فرَاحتْ تقطعُ الأفقَ خِضمًا دافِقَ المَوْج
وَآهَات المُحِبينَ به كالسفن الحيرى

يربك إن صحا الفجرُ، وماد الأفق بالبدرِ
وعادتك مع الأنسام أطياف الهوى الطهرِ
قلبى الهاتف المجنون قد ندَّ عن الصدرِ
وذاب مع النسيم ندى ليوقظ ناعس الزهرِ
وتيمهُ شعاع الفجر فانساب مع الفجر
وشاقته معانى الروح من راووق أشعاره
فمثل شوقه الملتاع أشباحاً وأطيافاً.

قبل القصيدة:

قضى صالح علي شرنوبي، الذي عرف بصالح الشرنوبي، سبعاً وعشرين عاماً "من ٢٦ مايو ١٩٢٤ إلى ١٧ سبتمبر ١٩٥١"، عمر قصير في السن لكنه بالنسبة إلى ماأنتج صاحبه من إبداع أدبي هو في معظمه شعر، يعد عمراً طويلا، ذلك لأن البلاد كانت في الفترة التي تكونت فيها شخصية الشاعر الشاب تمور بكل مايحرك الواقع إلى الاستقلال هى فترة النضال السياسي ضد الوجود الأجنبي في مصر، وهى فترة الازدهار الفكري بما احتشد فيها من دعوات إلى التحرر الفكري، والمصرية والعروبة، وهى بالتالي فترة التفتح الفني للتيار الرومانسي في أدبنا الحديث ففيها أنشئت جماعة أبوللو وظهرت مجلتها (١٩٣٢-١٩٣٤) لترسيا الدعائم لأدب جديد، متحرر من قيود التقليد لعمود الشعر الموروث، مندفع إلى التجديد، الذي تجلت أهم ملامحه في تحقيق (الوحدة الفنية) للقصيدة التي تلتحم فيها الرؤية وأدوات تشكيلها، فتبدو التجربة الشعرية لوحة جمالية شديدة التماسك.

في هذا الجو تكونت موهبة الشرنوبي، وظلت تنمو حتى اكتمل لها النضج - أو كاد - في الثلث الأخير من حياته.

ولد شاعرنا على شاطئ بحيرة البرلس لأسرة تعمل في تجارة السمك، معروفة بمحافظتها وتدينها الشديدين، فتح الشاعر عينيه على الماء (البحر المتوسط وبحيرة البرلس وبحر تيرة القادم من النيل) في طبيعة مرتفعة عن باقي الأرض قليلا، تغطي ربوتها الخضراء مزارع الفواكه والنرجس والنخيل، يغمرها طقس الشمال الأسطوري حيث التقلب سمة طبيعية. هى بيئة تجمع المتناقضات، الثورة والهدوء، الجفاف والمطر والعواصف، الصفو والزوبعة، وغير ذلك مما نجده واضحاً في شعر الشاعر، معجمه وصوره وموسيقاه وأنساقه البنائية.

بسرعة فائقة مر القطار، حفظ الشاعر القرآن صغيراً، وحصل على الابتدائية الأزهرية في الثانية عشرة، وعلى الثانوية قبل أن يرحل نهائياً بأربعة أعوام، فشل في الانتظام بالجامعة، لرسوبه في الامتحان الشفوي (لدار العلوم) ثم نفر من (أصول الدين) وأعطى نفسه كاملة للأدب، الذي كان قد شغله فعطل دراسته الثانوية ثلاث سنوات، قرأ كثيراً من كتب الأدب العربي والفلسفة الحديثة والتصوف، وامتزجت في تجربته الشعرية كل هذه العناصر الثقافية مع خبرته الواقعية بالحياة، التي كونت بداخله مزاجاً متقلباً حاداً في معظم الأحيان، هادئاً في بعضها. عاد إلى (بلطيم) مدرساً بمدرستها الابتدائية، يعطي معظم وقته للقراءة والكتابة جاذباً حوله مثقفي (البرارى) وهواة الأدب والفن بها.

رفضته من أرادها زوجة، وأطلعته على حقيقة كان يغضى عنها وهى الشوهة التي تملأ وجهه، والتي عزا إليها نفور الجنس الآخر منه، حتى قال عن وجهه:

أنت يا متحف الدمامة والقبح نزهت عن صفات البهاء
مع سبق الإصرار صاغك ربي لعنة في نواظر الأحياء
حسب عيشي من سوء خلقك نحساً وبلاء مزّوداً ببلاء
إنني كلما لقيت فتاة صفعتني بالنظرة الشذراء

هجر بلطيم أصبح قدراً على الشاعر الذميم المرفوض، فعاد إلى القاهرة، منقطعاً عن الأهل والعمل، ظل ضيفاً على أصدقائه حتى تنكروا له، إلا قليلا منهم ظل يساعده ويوجهه ويبحث له عن عمل يرتزق منه (كتب أغنيات لبعض الأفلام، وعمل فترة قصيرة في مدرسة أجنبية للبنات) ولم يجد لنفسه ملاذاً سوى مغارة في بطن الجبل (المقطم) قضى في ظلامها شهرين كاملين، على "شاطئ الجحيم" كما قال هو:

إني هنا أغربل السكينة
وأزرع الخواطر الحزينة
ملء ضفاف الوحدة المسكينة
وفي يدي فجر ستعبدينه
يوم تزول الوحدة الملعونة

أنقذه أحد الأصدقاء من البقاء في هذه المغارة، واصطحبه ليقيم معه في مسكنه، وتوسط له كامل الشناوي فعين (مصححاً بجريدة الأهرام) ١٩٥٠ ولكن ما أن بدأت الحياة تسير في طريقها إلى الاستقرار حتى كانت النهاية، قدر باغت مفاجئ يتجسم في (قطار الدلتا) أبطأ مواصلة في مصر، يأتيه على غرة.!! وهو جالس على شريطه يتأمل شريط عمره، كان ذلك أثناء رحلته الأخيرة إلى مسقط رأسه (بلطيم) عاد إلى بيته وأهله ليصل ماانقطع، وما أن كاد، حتى دهمه قطار - بطئ - لم يدهم غيره من قبل أو من بعد...نهاية أسطورية لحياة أسطورية، لشاعر مصري متمرد، اتحدت في شعره كل ملامح الأسطورة غير أنه مضى ليخلف إبداعاً عالي القيمة، يتطلب دائماً من يتأمله بالدراسة والبحث.

في القصيدة:

هى أول قصيدة طويلة في عصرنا تكتب من شعر التفعيلة، سبقتها محاولات بسيطة لبعض الشعراء والكتاب، تخلصوا فيها قليلا من بعض قيود البناء الموروث، تجلى تخلصهم في (إرسال البيت) أى التخلص من الكلمة القابضة التي تنهى وحدة البيت (القافية) كتبها الشاعر سنة ١٩٤٥ أى قبل الإعلان عن (حركة الشعر الحر) بأكثر من عشر سنوات.

يدخل الشاعر مباشرة إلى تجربته الشعرية التي يشكل خلالها علاقة حب قوى تربط بين طرفين، محب ضعيف عاشق مجهول، لايحس به الآخر، وحبيبة قوية عالية يرمز لها الشاعر بالشمس، بين هذين الطرفين يدور الصراع في القصيدة، داخل وحداتها البنائية الثلاث التي تتكون من ثلاث جمل - فحسب - بالرغم من طولها، يتدرج خلالها البناء، فيشكل في رحلته عالماً كثيفاً من الصور والرموز.

والجيد أيضاً في قصيدة (أطياف) أنها خرجت كثيراً عن النمطية الموسيقية (القافية الواحدة في الشكل التقليدي، والقافية المتعددة في الشكل المقطعي الذي آثره الرومانسيون من جيل الشاعر) لتدخل في نسق موسيقي جديد على الشعر العربي، نسق لايعتمد على القافية وحدة ضابطة، ولايلتزم بعدد متساو من التفعيلات الإيقاعية يتكون منها السطر الشعري، إنه النسق الذي ازدهر - فيما بعد - على يد صلاح عبد الصبور والسياب ونازك الملائكة ومن عاصرهم وتلاهم من الشعراء، وعرف بالشعر الحر.

تتكون القصيدة من مائتين وتسع وأربعين تفعيلة، تغلب عليها تفعيلة بحر الهزج (مفاعيلن) فتحتل مائتين وإحدى وعشرين وتليها تفعيلة الوافر (مفاعلتن) في ست وعشرين تفعيلة، وتتسلل تفعيلتان مضطربتان في الوحدة البنائية الأولى هما السابعة والعشرون والسادسة

والثلاثون، ومن هنا فإن تفعيلة الهزج هى الجذر العروضي الذي تبنى من تكراره موسيقا القصيدة(٢).

إذن فالبناء الموسيقي للقصيدة هو البناء الجديد الذي التزمت به - فيما بعد - مدرسة الشعر الحر، حيث انتفى دور (البيت) وحدة للقصيدة، وقامت التفعيلة المكررة من بدء التشكيل إلى نهايته بهذا الدور.

غير أن (وحدة البيت) تظهر في بعض أجزاء القصيدة فتعيدنا إلى الإيقاع الموسيقي الموروث، وذلك حينما تتساوى التفعيلات في السطور المتتالية التي تنتهي بها القصيدة. والذي لاشك فيه أن هذا الاختيار الموسيقي - الاعتماد على توالي الإيقاع، وعدم الالتزام بمبدأ القافية وتساوي عدد التفعيلات في السطر الشعري - قد ساعد على إعطاء البنية الشعرية طاقة من الحيوية منحتها المزيد من التماسك وأمدتها بالكثير من الدراما الشعرية التي يحدثها التدفق الحى في شرايين القصيدة، فلا تصدمنا قافية ناتئة تعترض مجرى التشكيل، ولا يواجهنا بيت مستقل بذاته يصرف عن هذا التدفق الإبداعي.

-١-

الوحدة الأولى:

يدخل الشاعر - من هذه الوحدة - إلى تجربته الشعرية، دخولا رومانسيا. حيث يهيئ للتجربة بيئة طبيعية ساحرة، تتحرك التجربة داخلها وتمتد في نموها حتى تنتهي:

إذا ما العاشق المجهول أغرى الشمس باللقيا وراء الأفق الضاحي
فمته ومدت كخيوط الشمس إشعاعاتها الحمرا

كما منيتني يوماً وفي خديك توريدُ
وسالت من شفاه السحب صهباء الترانيم
تُهَدْهد ربة الإشراق إذا أسكرها الحبُ
لكي لا تعجل الخطوا....

تتكون هذه الوحدة من جملة شرطية طويلة، تنتظم في ثمانية وعشرين سطراً، يمتد فعلها خلال السطور حتى الثاني والعشرين ويحتل جوابها باقي السطور، وعبر هذه الجملة الشرطية تتشكل صورة الطرف الأول (العاشق المجهول) يقدم للطرف الثاني (الشمس) كل طقوس الاغراء ليلتقيا وراء الأفق حتى تستجيب الشمس فتمنيه باللقيا، حين تمد له إشعاعاتها الحمراء، التي يراها المحب خُيوطاً مثيرة كالوهم. لكن الشرنوبي لا يمضي في بناء هذه الصورة، بل يحدث قطعاً للنمو، بالتشبيه حين يصور وعد الشمس الوهمي له بوعد حبيبته، حين "منيتني يوماً وفي خديك توريد". وكان ذلك القطع الفني ليربط بين الواقع (تجربة الحب)، والمثال (صورة العاشق المجهول في علاقته مع الشمس).

لكن هذا القطع الفني لم يكن فنياً بقدر ماكان مصنوعاً، فقد خرج بالتجربة عن مسارها البنائي، مما اضطر الشاعر إلى استئنافه - وقد أدرك هذا الخروج - والعودة إلى المجرى الطبيعي للتجربة باستخدام (التراسل) في استئناف الصورة المجازية "وسالت من شفاه السحب صهباء الترانيم". السحب في الوحدة آنية جميلة تسيل منها خمر الترانيم، تهدهد بها ربة الإشراق/الشمس، التي أسكرها الحب كما أسكرها الغناء/نداء الحبيب، فاستقبلت الليل/المعادل الرمزي للعاشق المجهول، حيته الشمس ورفعت عنها ثوب الحافظة الذي يرتديه النساك نهاراً وغيب خصرها البحر.

استمد الشرنوبي هذه الصورة من المكان من بيئة البرلس - الذي نشأ فيه والذي فيه نهايته، جو يمتلىء بالروعة ويغطيه الروع، يحتمل أن يتبادل طرفا التشبيه الأدوار: الشمس تشبه الحبيبة، والحبيبة تشبه الشمس، حين تمسي عند الغروب "في مرائى العين محرابا من التبر". في هذه اللحظة من عمر التجربة الفني يتهيأ الشاعر العاشق للغناء، بل يبدأ الغناء بالفعل، فيغني الحبيبة أنشودة أشواقه الليلية ويرفرف عليه الطائر المسائي - الذي رفرف كثيراً في قصائد الرومانسيين - حاملا في كفيه مصباحه تظلل النجوم جناحه الدامي كأيام الشاعر نفسه، التي توالى عليها السعد والنحس، واصطلت حرب ليالٍ حصدت عمره. ويستمر الشاعر فيمنح صورته مزيداً من الألوان والظلال، يستحضر لها النسيم الذي يحمل الأسرار إلى العشاق، والأمنيات التي تواكب العشاق كالأساطير، والبدر القوى الذي يطلق ضوءه الباهر الصافي على الكون، "يمجه" فيكحل بسناه أهداف العشاق يأتي فعل "يمج" مع النور، نتوءا ضد الدلالة، لأنه من أفعال (الطرد) لا (الانطلاق) الذي يشكله الشاعر في هذه الوحدة.

بهذا يكون الشاعر قد أنهى فعل الشرط في الجملة (الوحدة) الأولى من القصيدة، ويكون بهذا قد مُهَّدَ لجملة الجواب التي تنتهي بها الوحدة. بعد هذه (البانوراما) الممتدة، يرى الشاعر أنها - إذا تحققت - أذاب اللحن أصداء، وأفنى الليل أضواء، وأصبح اللحن قادراً على التأثير على المحبوب، فقد امتلك القدرة على أن "يسلسل نغمة الميعاد النهائي بالحب، ويرعش جفنه الضارع يحمي قلب المحبوب ويرعاه".

عند هذا الحد تنتهي الصورة الشعرية دون احتمال لزيادة غير أن الشاعر يصر على أن يربطنا - عقلياً - بذاته، فيأتي بجملة تشبيهية خارجة عن حاجة البناء هى "كما كان يزين لنا اللقيا ويرعانا إذا جئنا إلى وادي الصبابات".

الوحدة الثانية:

تتكون هذه الوحدة من اثنتين وثلاثين سطراً تمتد خلالها جملة شرطية طويلة، يجري فيها الشاعر محاولة درامية للفصل بين عناصر الطرف الثاني في علاقة الحب التي تحاول القصيدة احتواءها. ولعل أهم هذه العناصر هو كل من الشمس/الرمز والحبيبة/الموضوع، وفي سبيل ذلك يتنقل الشاعر من المثال إلى الماثل، ومن الطبيعي إلى الواقعي، ومن الذاتي إلى الموضوعي في رحلة دائبة.

فهو منذ بداية الوحدة يكشف عن تلك التي خاطبها مباشرة لمرة واحدة في الوحدة الأولى (في الجملة الاستطرادية التي قطعت التدفق بعبارة "كما منيتني يوما وفي خديك توريد" يكشف عن أنها هى التي من أجلها عاش الماضي من زمنه في "وادي العشاق"، وفي نفسها التي يعود إليها - عبر الوحدة الثانية - فيخاطبها مباشرة مستخدماً أسلوب الخطاب اللغوي، بعد أن يستحلفها بربها إذا رأت الشمس في المغرب مشتاقة إلى عاشقها البعيد فتركت كل روحها لهذه اللحظة لتناغم أشعة الشمس الخفاقة في الأفق حتى ترى صورة الليل في سراه وفي إطراقه، ثم يرى الشاعر الحبيبة مستقبلة الليل معادله الرمزى، تتركه يستأني على أهدابها، يكحل أجفانها، ويصوغ بسحره من ألحاظها اشراكا لإلهات السحر(٢).

ينقلنا الشاعر في هذه الوحدة وخلال صورة المحبوبة، إلى رحلة جديدة: توازي الرحلة الفنية التي شكلها في الوحدة الأولى، حيث تتكون مفرداتها الجمالية من المفردات الرومانسية التي كونت بداية

القصيدة مضافاً إليها الكثير من الظلال المنبعثة من نفس الحقول الدلالية في المعجم الرومانسي (البدر، طائف الأنسام، النشوى يموجها، العطر الوسنان، الأفاريق)، وتعطي هذه الظلال الجديدة للوحدة البنائية حرارة إنسانية عالية، لم تكن بالدّرجة نفسها في الوحدة السابقة، تتجسم هذه الدرجة الجديدة فيما تبثه هذه المفردات في السياق الشعرى من دلالات (العينان، الطفل، الخمر، العطر، الأعطاف، الشعر، الجيد، عذارى الشط).

وفي هذه الوحدة يرتقي (التشخيص) الذي تمنح فيه الحياة الإنسانية لغير البشر فيصعد بالصورة الشعرية الى تخوم (الرمز).. يتجلى هذا الصعود في قول الشاعر:

وباهَى الشاطئُ الأسنى بك الدنيا
بزيتونية العينين، سينائية النسبِ
هواها في عذارى الشط
أحلامٌ غريباتُ

تحمل هذه الصورة دلالة ترفعها، من خصوصيتها (حيث المخاطب امرأة) إلى شمولية أكثر رحابة تصبح معها المخاطبة زيتونية العينين، سينائية النسب، تتمنى العذارى أن يصبحن مثلها. هنا يرفع الشاعر امرأته عن الأخريات، فيصنع منها رمزاً فنيا للوطن الذي يحبه، ويحب انتماءه إليه، وعذابه فيه، وهو ما يؤكده الجزء الباقي من هذه الوحدة والذي يقوم بدور الجواب للجملة الشرطية. والذي يبدأ من قوله:

فيحيى العاشق المجهول والشمسا

إنه يطلب من امرأته/الوطن - إذا ما تحقق فعل الشرط، - أن تحيي العاشق المجهول/الحبيب، والشمس/الانتماء، لارتباطهما بما تحقق لها من جمال سحري تغار منه العذارى، فالعاشق المجهول هو الذي أغرى الشمس باللقاء في الوحدة الأولى، وهو الذي حرك بأنغامه إنسانيتها، حتى فاضت بعطائها الجميل على المحبوبة، التي أصبح واجباً عليها أن تحمد لهذا الفاعل المحرك (العاشق) وللشمس المانحة، صنيعهما، وذلك لتثبت أنها في مستوى الحركة، التغيير إلى الأجمل، الذي تحقق لها، وعليها أن تكون هي الأخرى - مثل العاشق والشمس - إنسانية، فتحيي الحياة (الليل والبدر والغصن الذاوي والطير صادى الروح)، وكلها - كما نرى - جزئيات كونية ضعيفة، لكن اتحادها هو القوة الحقيقية التي شكل منها الشاعر الموازي الرمزي لتجربة العاشق المجهول الذي يمنح ولا يجد، والذي بحث عن الطريق حتى وجده، والذي أصبح أهلا لكل الحب. يسعى الشاعر لبث الحياة في المحبوب، فيسعى لانتشال المحب "يحيى وادى الزهر، ويروي العاشق الصادي" فإذا انبثقت الحياة في المرموز (الزهر والعاشق الصادي) ارتوى الرمز (العاشق الضعيف القوى) فانتفض ناهضا فوق آلامه، ناسيا شقاءه، في الواقع الإجتماعي الذي يعيشه "عالم الحرمان والتحنان والسهد" وهو واقع عام وليس خاصا، لكن المثقفين المصريين، وشعراء الرومانسية على وجه الخصوص، كانوا أكثر وعياً به، وأكثر الناس قدرة على التعبير عنه، لأن إحساسهم به كان حاداً بعد أن قتل الواقع القاسي صفو حياتهم. لكنهم بالرغم من قسوة الواقع شديدو الحب له، بل إن انتماءهم لهذا الواقع يصل - كما توضح القصيدة - إلى درجة الغناء الصوفي فيه (الوجد):

تناهى بهم الوجد فيما يدرون إصباحا
ولم يدروا من الليل سوى زحمة آلام
كساها القدر الجبار من حظ المساكين
ثياب الصمت والروع
فراحت تقطع الأفق
خصما دافق الموج
وآهات المحبين به كالسفن الحيرى

هى صورة الانتماء يحمله المثقفون في الأربعينيات، ويخوضون به في محيط كثيف تتخبط وسطه محاولاتهم، لكنهم يمضون بحملهم حتى يصلوا إلى الشاطئ، وإن طال المدى.

-٣-

الوحدة الثالثة:

هى آخر الوحدات التي يتكون منها بناء القصيدة، وتحتويها السطور الثمانية الأخيرة جملة شرطية خاتمة يلتحم فيها الشرط بأسلوب القسم:

بربك إن صحا الفجر، وماد الأفق بالبْدر
وغادَتْك مع الأنسام أطياف الهوى الطُهر
فلبى الهاتف المجنون قد ند عن الصدر
وذاب مع النسيم ندًى ليوقظ ناعسَ الزهر
وتُيمه شعاع الفجر فانساب مع الفجر
وشاقته معانى الروح من راووق أشعاره
فمثل شوقه الملتاع أشباحا
وأطيافا

اقترب الواقع، في الوحدة الثالثة، من الانتفاضة، التي يمثل (الفجر والبدر) معادلين رمزيين لها، يتحد الزمن في بقعة ضوء باهرة، البدر والفجر في لحظة لا يمكن أن تنتهي إلا بالتغيير إلى صبح جديد وجميل، إلى صحوة دائمة يحرص الشاعر أن تظل متوهجة، فيطلب من المحبوبة - متقرباً إليها بربها - أن تلبي - في هذه الصحوة - نداء الحبيب الهاتف المجنون، قلب العاشق المحب الذي ند عن الصدر وذاب في النور، متساميا في صورة الندى المحمول على النسيم يعمل في إيقاظ كل شئ (ناعس الزهر، هجر العشاق أو ابعادهم، الليل، الطائر الصادي ذاهل الروح).

إن الحياة كلها تلتئم في وحدة كاملة، وتسعى كل عناصرها لتنشر الصحو في الواقع، وتكافح بكل ما تملك حرصاً على بقاء هذه الصحوة.

الهوامش

١- لمزيد من التعرف على شخصية الشاعر يرجع إلى مقدمة ديوانه التي كتبها عبد الحى دياب جامع شعره ومحققه في (ديوان الشرنوبي) دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧.

٢- يرى عبد الحى دياب - سيراً على قاعدة علماء العروض العرب - أن القصيدة من (الوافر) لمجرد وجود هذا العدد المحدود من تفعيلة الوافر في بناء القصيدة، ولكنا نرى تحكيم الإيقاع الغالب على القصيدة في تصنيفها عروضيا، إن كان لهذا التصنيف ضرورة، انظر.. يسري العزب، أزجال بيرم التونسي (دراسة فنية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١، ص١١٨.

٣- لضبط الوزن في هذه الجملة جمع الشاعر (إلهة) على (آلهات) وهو غير صحيح، فآلهات جمع لـ (آلهة) التي هى بدورها جمع للمفرد (إله).

مذكرات الصوفى

بشـــر الحــافى

لصلاح عبد الصبور

مذكرات الصوفي بشر الحافي

لصلاح عبد الصبور

-١-

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا بكا
حين فقدنا هدأة الجنْب
على فراش الرضا الرحب
نام على الوسائد
شيطان بُغض فاسد
معانقي، شريك مَضجعي،
كأنما..
قرونه على يدى
حين فقدنا جوْهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالى في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون
والذهن معقودٌ على الجبين
جيلٌ من الشياطين
جيلٌ من الشياطين

-٢-

احرصْ ألاّ تسْمَع
احرص ألا تنظر
احرص ألا تلمسْ
احرص ألا تتكلم

قف!
وتعلقْ في حبل الصمتِ المُبْرَم
ينبوع القول عميق
لكن الكفّ صغيرة
من بين الوسطى والسّبّابة والإبهام
يتسرَّب في الرمل .. كلامْ

-٣-

ولانك لاتدري معنى الألفاظ،
فأنت تناجزني بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منّية
فإذا ركّبت كلاماً فوق كلام
من بينهما اسْتولدتَ كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً

وتمنيت الموت
أرجوك..
الصمت..
الصمت!

-٤-

تظل حقيقةٌ في القَلب توجعهُ وتُضنيه
ولو جفت بحارُ القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشرْ شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن مانلقاه لانبغيه
ومانبغيه لانلقاه
وهلْ يُرضيك أن أدعوك ياضيفي لمائدتى
فلا تلقَي سوى جيفة
تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذابَ
.. وهذه الآلامْ
لأنك حينما أبصرتنا لم نحلُ في عينيك
تعالى الله، هذا الكون موبوءٌ، ولابُرْءُ
ولوْ يُنْصفُنا الرحمن عجّل نحونا بالموت
تعالى الله، هذا الكون لايصلحه شئ
فأين الموت، أين الموت، أين الموت؟

-٥-

شيخي "بسّام الدين "يقول:
"يابشر اصبرْ
دنيانا أجمل مما تذكر
هاأنت ترى الدنيا في قِمَّة وجْدكْ
لاتُبصر إلا الأنقاض السوداء"
ونزلنا نحو السوق، أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف
على الإنسان الكرْكيّ
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
نزلَ السُّوقَ لإنسان الكلْب
كيْ يفقأ عيْن الإنسان الثعلب
ويدوسَ دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السُّوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب
ياشيخي بسام الدين
قل لي: "أين الإنسان الإنسان؟"
شيخي بسام الدين يقول:
"اصبرْ سيجئ
سيهُل على الدنيا يوْماً ركبهْ"
ياشيخي الطيب!
هل تدْري في أى الأيام نعيش؟

هذا اليوم الموبوء
هو اليومُ الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبَر
من أعوامْ
ومضى لم يعرفه بشر
حفرَ الحصباء، ونام
وتغطى بالآلامْ..

-٦-

هذه القصيدة هى إحدى قصائد الديوان الثالث (أحلام الفارس القديم) ١٩٦٤، للشاعر صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١) وتعد القصيدة إحدى الاستجابات التشكيلية الباكرة لدعوة توظيف التراث في الشعر المعاصر، التي كان صلاح عبد الصبور أحد الدعاة المتحمسين لها في الستينيات بما قدم من فكر وإبداع معاً، ولعل ميله - بل انحيازه الواضح - في المسرح الشعرى - إلى هذا العنصر كان فاتحة الاتجاه إلى تعصير التراث بمعنى توظيف الجيد من تراثنا العربي بشتى جوانبه التاريخية والفنية والشعبية لخدمة قضايا العصر، وباستثناء صلاح عبد الصبور نفسه في (مسافر ليل) لانكاد نعثر على شاعر مسرحي مصري خرج عن مُنحنَى العودة إلى الجذور بإحيائها وتوظيفها، بما في ذلك المسرحيون ممن كتبوا بالشعر العامى وأعني بذلك نجيب سرور في نفس المرحلة.

وفي القصيدة علاقات تشابه قوية بينها وبين المسرحية الأولى للشاعر صلاح عبد الصبور وهي مأساة الحلاج التي نشرت في نفس العام الذي نشرت فيه القصيدة، وأول مظاهر التشابه متعلق بالشخصية في كل من المسرحية والقصيدة، فالحلاج متمرد صوفي على مواضعات الواقع. وبشر الحافي - مثله - متمرد على نفس المواضعات. وكل من الشخصيتين (الدرامية والقصيدية) يمثل - رغم اتفاقهما على التمرد - نقيضا سلوكياً للآخر وهما معاً يعملان في البناء الفنى للعمل الإبداعي، النقيض الأول هو الصلابة والجرأة بل والإقدام على المواجهة في المسرحية والثاني هو الحياد والسلبية والتراخي والاكتفاء (بالفرجة) على مايحدث في الواقع وتصويره بما يصاحبه من آلام للمبدع في الشكل الغنائي لقصيدة الشعر الحر، وكلتا الحالتين (الدرامية والغنائية)

اللتان تشكلت خلالها شخصية الصوفي - المعاصر - إن المتناقضات قد انتهت - تقريباً - نفس النهاية، في (مأساة الحلاج) بالقتل، وفي (مذكرات الصوفي) بالاغتراب عن الواقع بعد انقلاب حاله لدرجة أصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - معها بوجود الزمن الإنسان، فاللحظة المعاصرة التي تتشكل جمالياً في القصيدة تقف خارج الزمن (اليوم الثامن من أيام الأسبوع الخامس في الشهر الثالث عشر). إنه زمن غير إنساني تحولت فيه الإنسانية إلى حيوانية بشعة يأكل القوى ضعيفها ويدبر الضعيف بذكائه - الذي يجعله أقوى رغم ضعفه - المؤامرات لقهر الضعيف القوى بسلطته البدنية وهيبته الطاغية.

وفي ظل هذه اللحظة غير الإنسانية - التي بدأت منذ أعوام - يعبر الإنسان الإنسان مغترباً باختياره القسرى متخفياً حتى لايستطيع بشر أن يتعرف عليه ويقف على حقيقته غير أنه في (اعتزاله) لا (ينعزل) عن الواقع بل يزداد التصاقاً بهذا الواقع، وذلك حين:

"مضى لم يعرف بشر.
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام.."

إن أفعال هذه الجملة الشعرية "مضى، لم يعرفه، حفر، نام، تغطى) تعطي في سياقها السابق دلالة الالتصاق الأشد حميمية بالواقع فالمعتزل لم يهرب إلى الأمن والأمان، أو إلى الحلم الرومانسى في الخلاص لكنه مضى متخفياً من الحيوانات البشرية إلى الصحراء، ليحفر له في حصبائها بيتاً، أو لحداً، ينام فيه لكنه حين "تغطى" كانت "آلام" الواقع هى مدفأته الوحيدة.

-٢-

تسير القصيدة على النظام المقطعى الذي تتشكل فيه الدفقات الشعرية، كل منها في جزء (مقطع) من البناء، فتصبح القصيدة كأنها عمارة هندسية من عدة طوابق ذات أشكال وارتفاعات متعددة لكنها جميعاً تتآزر لتعطي العمارة تشكيلها الجمالى العام.

ولأن القصيدة التي نقرؤها تتأسس على جذر تراثى هو إحدى مفردات التاريخ الوجداني (الديني) العربي أى التراث الصوفي، نجد الشاعر منذ البدء يستخدم في تكنيكها أصواتاً لبعض المتصوفة القدامى من بينهم صوت (بشر الحافي) العارف الذي لم يفهمه عصره (القرن الثالث الميلادي) مما ألجأه إلى حمل نعليه والتوجه هارباً مولياً وجهه شطر الصحراء العربية. والأصل التراثي المسجل لهذه الشخصية قائم في شكل أخبار عابرة في كتب التاريخ والطبقات وبخاصة في موسوعة الإمام الشعراني "الطبقات الكبرى) فقد ورد بها أن هذا الصوفي كان حسن الظن حتى بالأشرار، وكان يعتقد أن الله سبحانه لايسأل عبداً قط: لم أحسنت ظنك بعبادي؟ ولذا فإن بشراً كان دائماً يحذر مريديه من سوء الظن، وله في ذلك قول مشهور وارد في كتاب (حيلة الأولياء، وطبقات الأصفياء) للأصبهانى يقول فيه: (احذر سوء الظن، فقد حذرك الله تعالى ذلك في قوله "إن بعض الظن إثم"...)

-٣-

من هذه الإشارات في التراث يلتقط صلاح عبد الصبور هذه الشخصية العربية الجليلة، ويحاول باستيحائها في قصيدته توظيفها في عصره الذي اضطربت أموره بأكثر مما كانت عليه في عصر بشر الحافي، ولذا فإنه لايحضرها على حالها القديم بل يبعثها على حال جديد يلائم

عصر الشاعر نفسه. ومن هنا فإن موقف بشر المعاصر من قضية الشر لا يبقى مثلما كان، وتكون هذه هى الإضافة الفنية الأولى لصلاح عبد الصبور الذي لم يهربّ الشخصية في الصحراء بل وقف بها في المواجهة ليعطيها فرصة الكشف عن بشاعة الواقع الإنساني المعاصر، وهذا الكشف هو أول درجات المواجهة الجسور لوحوش المدينة العصرية التي يحيا فيها الشرفاء (الإنسان الإنسان) غير راضين عما يحدث، ويقوم الصوت الأول في القصيدة وهو صوت بشر بالإعلان عن هذه الحالة التي عجز الآخرون عن مجرد البوح بها. يقول في البداية:

"حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار"

إن هذا الصوت يحاول في أول وحدات البنية التشكيلية أن يجد مبرراً إنسانياً معقولا لجفاف الحياة العصرية، فيتلمسه في بعدنا عن الروحانيات، (حين فقدنا الرضا بما يريد القضا) ويرى في غياب القناعة - التي كانت كنزاً لايفنى في الماضي - غياباً لكل ينابيع الخصب في الحياة (الأمطار والأشجار والثمار).

ولأن الرضا يهيئ للسرور، فإن فقده يبعث على الحزن، ولكن حزننا الجديد أعمق وأكثف، فهو لايعمل - فقط - على إثارة البكاء بل إنه "يفجر البكاء من عيوننا" صورة شعرية تتحول فيها الوجوه البشرية من جفافها الشديد إلى عيون ندية حين تندفع بالبكاء. إن الماء يولد من الشدة، لكنه يجئ بطعم جديد فيخصب حين اتصاله بالأرض الجافة

"شيطان بغض فاسد" يشاركنا كل حياتنا حتى في نومنا نراه شريك مضاجعنا وإذا حاولنا الابتعاد عنه ظلت قرونه عالقة بأيدينا.

تنمو صورة هذا الشيطان المرافق للإنسان، وهى صورة تراثية جديدة استمدها الشاعر من العقيدة الدينية الشعبية، حتى يتحول فيصبح وحشاً جهنمياً كاسحاً، فيقدونه:

تشوّهت أجنة الحبالى في البطون
الشّعر ينمو في مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين"

لقد وصل التلوث العصري إلى النخاع حين امتد ليشوه حتى الجيل المحتمل (الأجنة في البطون) وحين ظهرت أعراضه على الوجوه فأصبح (الشعر ينمو في مغاور العيون) وبدا الرجال محنيى الرؤوس لايبدون إلا (الذقن معقود على الجبين) ويختصر الشاعر كل أبعاد الصورة في نهاية هذه الوحدة البنائية في قوله المتكرر "جيل من الشياطين".

-٤-

في الوحدة الثانية يواجه الصوفي بخلق كثيرين لاتظهرهم الصورة الشعرية أعياناً مجسمة، بل تجسمهم أصواتاً تلاحق الشخصية وتطاردها حين تسرق الطمأنينة من حياتها بهذه التحذيرات الكثيرة التي تشكل بتلاحقها دائرة الحصار المفروضة على الصوفي

احرص ألا ... تسمع
احرص ألا ... تنظر
احرص ألا ... تلمس
احرص ألا ... تتكلم

ويتهي إحكام هذه الدائرة المكونة من تكرارية التحذير الناهي لعبارة "احرص ألا.." بفعل الأمر الجازم "قف.. وتعلق في حبل الصمت المبرم" لم يعد أمام الشخصية - لكى تبقى - إلا أن تقدم نفسها إلى مشنقة العصر القاهرة (الصمت المبرم) وهى حبل شديد الفتل يتحول تحته الإنسان إلى صورة للقرد في الأسطورة الصينية التمثال الذي لايرى ولايسمع ولايتكلم.

ولاتجد الشخصية لمواجهة هذا الحصار غير اجترار حزنها الذي يتم داخلها، والذي يتشكل في اللغة الشعرية في صورة (المونولوج):

"ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرب في الرمل كلام"

في الصورة الشعرية تحاول الشخصية أن تستجيب لإرادة الحصار ولكنها لاتستطيع لأن إرادة الانتماء التي تلمؤها أقوى بالرغم من ضعفها، كيف لايتكلم مَن حياته الكلام؟ إن اللغة تمتح من ينبوع عميق وإذا حاول الصوفي خنقها فإن كفه الصغيرة لن تقوى على القبض عليها وسوف يتسرب الكلام من أصابعها ليملأ الرمال بالكلام الذي يخصبها. إن صورة الكف الصغيرة التي تحمل الكثير (الشعر/الحق/العمق) تؤكد أن العارفين الصوفي والشاعر لايمكن للصمت أن يمنعهما عن تحقيق رسالتهما، لأن إرادة الحق/الشعر أقوى من طاقة البدن الإنساني على التحمل.

يدخل الشاعر في الوحدة الثالثة صوتاً شعرياً جديداً هو صوت العقل المراوغ،الذي يحارب في الصوفي نزعته الوجدانية التي تثبت إيمانه وتبقيه على انتمائه بالرغم من كل الحصار المفروض عليه، يأتي العقل فيتهم المنتمي بعدم الفهم لما هو مطلوب منه كي يضمن السلامة فيحذره من الكلام:

"اللفظ حجر
اللفظ منية
فإذا ركبت كلاماً فوق كلام
من بينهما استولدت كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعا
وتمنيت الموت
أرجوك الصمت
الصمت..

وترتيب الكلام فوق الكلام الذي يجعل الأرض صالحة للزرع والعطاء هو التأمل الفني والوجداني، إنه تأمل الفنان والصوفي، وهو التجربة الروحية التي يكتشف صاحبها من خلالها جوهر الأشياء فيصبح في درجة (الواصل) إلى اليقين. والصوت العصري المراوغ يحاول أن يحول بين الصوفي وهذه الخطوة حرصاً عليه لأنه منه، بل هو هو نفسه، لذا نجده يقوم - ثانية - بدور النذير ببشاعة ماتسفر عنه تجربة التأمل فيهدده بأن ناتج التجربة سيكون مولوداً بشعاً، وأنه الصوفي/الولد سيتمنى الموت حين يراه. ومن ثم فإن السكوت المبكر وقمع الرغبة في خوض التجربة - في رأى العقل العصري المراوغ - أسلم كثيراً من هذا المصير.

لان الصوت السابق كان هو صوت الصوفي الصادر من داخله، نرى (بشراً) يتأثر بما قدم الصوت من تحذير في الحاضر وتخويف من المستقبل ولذا يلجأ - في الوحدة الرابعة - إلى تجربة الصمت، بلا تأمل - ولكن هذا الموقف يدفعه إلى العكس، إلى الحديث، غير أن الحديث هذه المرة يتم مع الله فيصبح (مناجاة):

"تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن مانلقاه لانبغيه
وما نبغيه، لانلقاه"

إنها نجوى إنسانية رقيقة تصعد من قلب الصوفي إلى السماء، ألا تجعل بحار القول تعاني الجفاف - فيكفي جفاف الخارج - حتى تظل الخواطر البناءة سابحة بشراع الفكر بحثاً عما نبغيه حتى نلقاه.

هنا يصل الشاعر والصوفي إلى مرتبة (الكشف)، فالرؤية المستقبلية التي تحملها القصيدة تتكشف حاملة في (بطن) الكلمات الشعرية أجنة التغيير للواقع، لكن هذا الإشراق الصوفي الذي يصل إليه الشاعر، يدعوه إلى المزيد من التأمل، فترتدي (المناجاة) بردة العتاب، التي يحملها السؤال الإنكارى:

"وهل يرضيك أن أدعوك ياضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفة؟!
تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك"

هنا تكاد الصورة تتكرر، صورة المولود البشع الذي يأتي نتيجة التأمل في الحاضر والذي رأيناه في الوحدة الثالثة، لكنها تضيف إلى الرؤية جديداً حين تعود العتابية بالموقف الإنساني إلى الجذور، حيث كان الخلق الأول للحياة، وتتحول الصورة في الصمت فتعيد بشراً إلى الواقع المر حيث "الكون موبوء ولابرء" ويوصله الصمت الأليم إلى الاستسلام لكل المحاذير - والوقوع في دائرة الحصار - السابقة فيفعل ما توقعه صوت العقل في الوحدة السابقة حين يطلب الموت. ولكن هل يمكن للمنتمي أن يرجو الموت؟!

-٧-

في الوحدة الشعرية الأخيرة يعاود بشراً صوتُه العاقل لكنه هذه المرة لايأتي من داخله، بل يجيء مجسماً في صورة شيخ صوفي هو "بسام الدين" وهو شخصية من اختراع صلاح عبد الصبور لم يرد ذكرها في أخبار بشر الحافي التراثية، يطلب الأستاذ بسام من تلميذه بشر أن يتحلى بالصبر وهو حل جديد مختلف عن الشنق بحبل الصمت المبرم وعن الموت بالتخلي، وبالرأى المخلص يدفع الشيخ تلميذه إلى معاودة التأمل من جديد فسوف يجد الحياة - من الرؤية المستبشرة - أجمل مما يظن، إنه يقول له في إشفاق عظيم عن رؤيته التي ترتدي باليأس:

"هاأنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لاتبصر إلا الأنقاض السوداء"

ويحاوره بشر فيؤكد لشيخه صحة مايراه من بشاعة الدنيا بأن يصحبه معه إلى (السوق) ليرى الحقيقة عارية، حيث:

"الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي

فمشى بينهما الإنسان الكلب
كي يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى"

تؤكد الصورة أن الصراع الإنساني لايتحكم فيه سوى الوحوش الذين لم يتركوا أدنى فرصة للإنسان الحقيقي، صاحب الواقع وضحيته، أن يصارع من أجل استعادته، فتنتهي الصورة الحوارية الدرامية إلى سؤال صارخ يوجهه بشر إلى شيخه المتفائل:

"قل لي: أين الإنسان الإنسان؟!
شيخي بسام الدين يقول:
اصبر سيجئ
سيسهل على الدنيا يوما ركبه

فيجيب عليه بشر بأن الوصول إلى هذا صعب التحقق لأن:

"الإنسان الإنسان عبر
من أعوام"

وهذا الإنسان - وحده - هو الذي يملك القدرة على إحضار الذي ننتظر، لأنه - وحده - الذي ننتظر، ولكن بشراً - وقد تسللت في روحه نزعة الأمل - يأتي في امتداد الصورة بالإنسان الإنسان حيا في غربته لم يمت بعد، لأنه:

"حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام

وهذه النهاية تحمل تأكيداً على واقعية الرؤية، لأنها تؤكد وجود الإنسان الإنسان في الواقع الجاف، فهو في لحظة التأمل المنشودة ينام

في العصباء، ويتغطى بالآلام - أى إنه يعيش في معمعة الواقع باختياره، فالشاعر لم يجعله في صيغة المجهول (مدفوناً في الحصباء، ومغطى بالآلام) بل جعل جملتيه في صيغة المعلوم يفعل بإرادته مايراه ملائماً لمواجهة اللحظة بكل ما تحمل من صور القهر والحصار، إنه الذي "حفر الحصباء، ونام، وتغطى بالآلام" في القصيدة = وهى الموازاة التشكيلية للواقع - يتحد الشاعر برمزه حتى يصبحا جسداً واحداً - وصوتاً واحداً، يبقى - ولو اختفى الجسد - حياً في الواقع، نابضاً بالأمل الدائم في تغيير هذا الواقع إلى الأجمل.

وهو ماتحقق بالفعل ليس في هذه القصيدة وحدها، بل في معظم ماترك الشاعر الصوفي الواقعي صلاح عبد الصبور.

كائنات مملكة الليـــل

لأحمد عبد المعطي حجازي

كائنات مملكة الليل

لأحمد عبد المعطي حجازي

أنا إلهُ الجنسِ والخوفِ،
وآخرُ الذكور
(أظنُّها التقوى وليس الخوفَ،
أو أني أرُدُّ الخوفَ بالذكرى
فأستحضرُ في الظلمةِ آبائي،
وأستعرض في المرآة أعضائي،
وألقي رأسيَ المخمورَ في
شقشقة الماء الطهور).
تركتُ مخبأي لألقي نظرة على بلادي
ليس هذا عطشاً للجنسِ،
إنني أؤدي واجباً مقدساً،
وأنت لستِ غيرَ رمزٍ فاتبعيني
لم يَعُدْ من مجد هذه البلاد غيرُ حانةٍ،
ولم يبقَ من الدولة إلا رجلُ الشرطةِ،
يستعرض في الضوءِ الأخير
ظلَّه الطويل تارةً،
وظلَّهُ القصير!

أنسج ظلّي حفرةً
أنسج ظلي شبكة
أقبع في بؤرتها المحلولكه
بعد قليلٍ ينطفي الضوءُ،
وتمتدّ خيوطُ الشبكة
تمسك رجلَ الملكه!
في الليل كان الصيفُ نائما
لماذا لم نعد نشهدُ في حديقة الأرملة الشابة
زواراً؟
لماذا لم تعد تهبُ في أجسادنا رائحة الفلّ،
ويمشي عطرُها الفاتر في مسامّنا؟!
في الليل،
كان الصيفُ، في حديقةٍ ما، نائماً عريانْ،
كان واثماً بمعزلٍ عنا،
بعيداً كصبيٍّ صار في غيبتنا
شاباً جميلا،
يعبر الآن بنا ولا يرانا
آه!
كان الصيفُ يملأ الشهور
من غير أن يلمسَنا!
تلك عناقيدُ الندى
ترشح في أرنبة الأنفِ،
وفي شُويجة النهد الصغير
والجسدُ الورديُّ يستلقي على عشب السرير

والفراشاتُ على الأغصان زهرٌ عالقٌ،
وعتمةُ البستانِ لونٌ نائمٌ،
فأمكنيني منكِ يا مليكتي
إن أكُفَّ شجرِ الصبارِ برعمت،
وكاد الليلُ ينتهي...
ومازلنا نطير!
أنسج طلي بُرعماً
وكائناتٍ شبقه
أبحثُ عن مليكتي
في غيمةٍ أو صاعقه
أطبع قُبلتي على
خدودها المحترقه
منتظراً نهايتي
منتظراً قيامتي
فراشةً، أو برقه!
آهِ من الفُلِّ الذي يعبق في واجهة الدار،
منَ الضوءِ الذي يُشعُ كالماسات في
مفارق النخلِ،
من الظلِّ إلى يلعق في الماء تجاويفَ الصخور!
من اليمامات التي تهدل في الذكرى،
وتستوحي جمالنا المحجَّب الأسير!
من قطرةِ الماء التي ترشح في آنية الماء،
كوجهٍ من نقاءٍ خالصٍ،
يطلعَ في الصمت، وفي

الظلّ القرير
يعشق في المرآة ذاته
سويعاتِ الهجير!
آهِ من الموت الذي يظهر في رائعة النهار لصاً فاتناً،
فتخرج النساء ينظرن إليه والهات،
ويعرّينَ له في وهج الشمس الصدورَ
والنحور!
الليل أنثى في انتظاري
هذه مدينةٌ عطشى إلى الحبّ،
أشمّ عطرَها كأنه مواءُ قطة،
أرى رقتَها في اللؤلؤِ المنثور،
في حدائقِ الديجور،
آه
كيفَ صار كلُّ هذا الحسنِ مهجوراً،
وملقىً في الطريق العامّ،
يستبيحه الشرطيُّ والزاني!
كأنّني صرتُ عِنّيناً فلم أجب نداءها الحميمَ المستجير
تلك هي الريحُ العصور
أحسُّها تقيم سداً بين كل ذكر وكل أنثى
إنها السمُّ الذي يسقط بين الأرض والغيم
وبين الدم والوردة،
وبين الشعْر والسيفِ،
وبين الله والأمة،
بين شهوة الموت

وشهوة الحضور!
أنسج ظلّي مدناً مهجورةً
ومدناً معادية
أبيضُ في الأحلام والأرحام
دُنيًا ثانية
ليدخلوها إن أتى الليلُ فُرادى،
ينظرون في مراياها النفوس الخاوية
والأوجه الأخرى التي صارت لهم
بعد اتصال الأمهات بالجيوش
الغازية
الخوفُ صارَ وطناً
وصارَ عملةً،
وصار لغةً قوميةً،
صار نشيداً وهويةً
وصار مجلساً منتخباً
والخوفُ صار حاميةً!
آه من الرغبة حين فاجأتنى آخرَ الليل،
كأنما هي الوحيُ السماويُ،
أو أنها النذير
حين ترجلتُ، وأطلقتُ حصاني، وركضتُ هائماً
تدلنى حاسة شمي في الظلام،
ها هي تضيع الآن مني،
أفقد الصواب تحت أنجم تُتعْك باليدين،
لم أعد أنا الفارسَ،

أصبحتُ الحصانَ الجامحَ الصاهلَ في
إيقاع ركضه الجنونيّ المثير
النجم لا يُقطفُ باليدين
لا تلين لي حجارةُ الأهرام،
لا تُزهر لي شجيرةُ الذكرى،
ولم أزل أدورُ، وأدور، وأدور
أدور في إيقاع ركضيَ الجنونيّ المثير!
تقول لي في صفحة الكأس طفولتي الغريقه
تظلّ عطشان إلى نهاية الخليقه
تقول شهر زاد كلما اشتهيتُ طفلةً
- مولاي!
إن العنب الأخضر لا يشعل ما لا تشعلُ الخمر
العتيقة
كانت إشاراتُ المرور
صريحةً
قتلتني أيتها البلادُ
في عشّ غرامك المليء بالكلاب والنمور
والكوابيس، المحاط بالتوابيت،
المغطى بهياكل السلالةِ التي انحدرتُ منها،
فاتركيني أغتسلْ في الدم،
أوزعْ تطفتي في الريح،
ها أنا أشمُ الآن يا مليكتي عطرك في الخوف،
أحسُ لاقترابك الحميم لوعةً،
فساعديني أن تكون لحظةُ العناق لحظةَ العبور!

في الليل كان العنكبوت
يأكل جدران البيوت
وكنت عاجزاً،
فهرولتُ إلى الأفق،
وأسندتُ إليه قامتي كأنني مئذنه
ثم حززتُ عنقي بمدية،
فانسربت حولي نهيراتُ دماء،
وتصايحت على رأسي الصقور!
أنا
إله الجنس والخوف
وآخر الذكور!

كان ظهور أحمد عبد المعطي حجازي في نهاية الخمسينات تأكيداً واقعياً وفنياً لنجاح حركة الشعر الحر في العالم العربي، كما كان ديوانه الأول (مدينة بلا قلب سنة ١٩٥٩) ترسيخاً لأقدام صاحبه صلاح عبد الصبور التي انطبعت على الأرض الثقافية في مصر، قبل ذلك بعامين، من خلال ديوانه الأول (الناس في بلادي سنة ١٩٥٧) وبعد هذين الديوانين الرائدين مضى الشاعر أن بخطى ثابتة كل في مسيرة شعرية يؤكدان أصالة هذه الحركة الجديدة، ويحددان لها معالمها، إضافة لما يضعه شعراء الحركة في البلدان العربية، خاصة في العراق ولبنان، من معالم جمالية وبنائية.. حتى أصبحت حقيقة واقعة - إن لم تكن الحقيقة الأولى في أرض الشعر العربي المعاصر.. بمعنى أن انتشاراً كبيراً امتد حتى ملأ الساحة الأدبية العربية سواء بإبداعات الشعراء أو إبداعات النقاد المواكبة للحركة والمبشرة بولوجها عوالم جديدة.

في ديوانه الأول وفي دواوينه الثلاثة التي تلته، كان عالم حجازي الأثير هو عالم الريف المصري بما يحمله من عناصر متناقضة، طيبة القلب وفقير الجيب، براءة الإنسان وقسوة الواقع، الانتماء الشديد للأرض، والرحيل الاضطراري من هذه الأرض.. من أجل هذا كانت المدينة، هي الوجه المقابل الذي انجذب إليه الشاعر علة يجد نفسه، فلم يجد إلا (رحابة الميدان، والجدران تل.. تبين ثم تختفي وراء تل) وجد نفسه في المدينة ولكن ليس كما كان يأمل قبل أن يردها، لقد كان بها (وريقة في الريح دارت ثم حطت، ثم ضاعت في الدروب، ظل يذوب، يمتد ظل، وعين مصباح فضولي ممل).

ولكن هذه الوريقة الضائعة في الدروب تماسكت خلال العقدين الماضيين، فأصبحت شاعراً قوياً، كما أن ظله قد اتسع وامتد فأثر في جيلين من بعد جيله الرائد كما أن الشاعر (عين المصباح) لم يعد

نضولياً مملاً. بل أصبح في مدينة الشعر صاحب دار كبيرة تشبه إلى حد كبير دار (العمدة) في قريته التي أوفدته مضطراً إلى المدينة القاهرة.

لقد تحول ضوء المصباح الضئيل خلال الدواوين التي تلت ديوان الريادة إلى وهج مشع وقوى لايملك سائر في درب الشعر المعاصر أن يبعد عنه عيونه أو يتجاهله.

أما في ديوانه الأخير (كائنات مملكة الليل سنة ١٩٧٨) فإن عالم حجازي يزيد رحابة واتساعاً، فلا يقف عند القرية بتناقضاتها أو المدينة بتعقداتها، أو العالمين بتقابلهما كما حدث في دواوينه السابقة. وإنما يضعنا في (الكون) بأسره، بمعنى أن الشاعر أصبح يمتلك العالم كله بين يديه، حين تمكن من السيطرة على كائناته وتمكن في الوقت نفسه من إعادة خلقها وتكوينها (تشكيلها) في عالم جميل.

في الديوان الأخير تتحول اللغة الشعرية درجة أكبر إلى العمق، ذلك لأن الشاعر قد اكتسب بحكم الخبرة الجمالية مقومات تشكيلية جديدة دفعته إلى هذا العمق الشعرى..

أنا إله الجنس والخوف وآخر الذكور
أظنها التقوى وليس الخوف
أو أني أرد الخوف بالذكرى
فأستحضر في الظلمة آبائي
وأستعرض في المرآة أعضائي،
وألقي رأسي المخمور
في شقشقة الماء الطهور

يوقف الشاعر نفسه في مواجهة نفسه، صوت من الخارج جهورى يرى نفسه إلهاً للجنس والخوف والذكورة، وصوت داخلى (يشكله

المنولوج) يحاوره فيضعه في مكانه الذي هو فيه في الواقع، حيث لامجال للفخر بشيء، فهو ليس إلهاً للكون، بل هو مجرد كائن رعديد، لايجد مايشغله سوى استعادة الماضي، واستعراض الأعضاء في المرآة، والهرب في دوران الخمر. الصوت الثاني هو صوت الداخل الذي حين استيقظ في الشاعر أيقظ الصوت الأول فأعاد إليه الصحو، وأخرجه من مخبئه إلى المواجهة الواجبة. ويصحو في القصيدة وخلال نموها صوت ثالث هو صوت الوطن..

تركت مخبأي لألقي نظرة إلى بلادي
ليس هذا عطشاً للجنس،
إنني أؤدي واجباً مقدساً
وأنت لست غير رمز فاتبعيني
لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة
ولم يبق من الدولة غير رجل الشرطة
يستعرض في الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير.

هنا نجد الأصوات الثلاثة تتحاور هامسة لتولد صورة شعرية شبه أثيرية، يحمل غموضها وضوحاً قوياً.. إن الصوت الأول يخرج ليرى بلاده في (نظرة عابرة) فالإفاقة لم تصبح بعد كاملة، إنه سيراها في مرحلة تلي السكر وتسبق الصحو، لذا فإن رؤية الشاعر - في هذه الخطوة البنائية - ستكون مجرد إلقاء نظرة.. ولكنها تحمل في الجملة التالية معنى مخالفاً يفرضه الصوت الثاني (الداخل) فالشاعر لا يقف متفرجاً، وليس خروجه طلباً للجنس بل إن الارتحال في الوطن واجب مقدس يحتم

الخروج ولكن الصوت الأول يصحو مصراً على الجدل حين يقول للصوت الثالث (البلاد) "وأنت لست غير رمز فاتبعيني" ويعود إلى غفوته في حانة الذكريات التي أصبحت تستنزف وجوده فلا يرى من مجدها سوى هذه الحانة ورجل الشرطة الذي لا يعمل هو الآخر غير الاستعراض.

يثور الصوت الثاني بعد ذلك على موقف الشاعر الهروبي الذي يقفه الصوت الأول، فيدخل الشاعر إلى العمق، فيرى نفسه معادلا للشرطي ويتحول ظل الشرطي (الطويل تارة والقصير أخرى) إلى ظل يلازم الشاعر:

أنسج ظلي حفرة
أنسج ظلي شبكة
أقبع في بؤرتها المحلّولكة
بعد قليل ينطفئ الضوء
وتمتد خيوط الشبكة
تمسك رجل الملكة

ويصرخ الداخل متحدياً التواكل والكسل اللذين يرزح فيهما الخارج حين يصنع من ظله حفرة وفخاً، يقبع في ظلامهما، يهيب به دون تصريح، أن يتمرد على هذه النومة المستكينة، لأن المتوقع معها لن يكون سوى الهزيمة إن لم يكن الدمار.. تتصاعد محاولات الإفاقة في القصيدة من خلال عدة أدوات تشكيلية يستخدمها الشاعر، ومن أهمها:

(١) **الاستفهام..** وهو أول مثيرات مايرجوه الصوت الذي انتصر في القصيدة:

في الليل كان الصيف نائماً
لماذا لم تعد نشهد في حديقة الأرملة الشابة زوّارًا؟
لماذا لم تعد تهبُّ في أجسادنا رائحة الفل؟
ويمشي عطرها الفاتر في مسامّنا؟

يستخدم الشاعر في تساؤلاته الأولى هذه ولأول مرة في القصيدة ضمير المتكلمين (نا)، ولأنها من الصوت الأقوى فإنها لاتمثل الذات القوية (النحن) حين تستيقظ في الشاعر.. بمعنى أن الإفاقة التي تسعى إليها رؤية الشاعر في رحلة تشكيل القصيدة.. ليست لإصحاء الذات الواحدة التي انهزمت في الخمر وبؤرة الظل في الخطوتين السابقتين، بل لإصحاء الذات الجماعية التي تقضي ليلا طويلا بارداً لاحرارة فيه..

في الليل،
كان الصيف، في حديقة ما، نائماً عرياناً،
كان رائعاً بمعزل عنا
بعيداًكصبي صار فيغيبتنا شاباً جميلا
يعبر الآن بنا ولايرانا..
آه كان الصيف يملأ الشهور من غير أن يلمسنا

إن صيفاً تخلى عنا حين تركناه في الظل، لكنه - الصيف - لم يمت ولم يخدر، بل راح يبحث لنفسه عن أرض جديدة، ولم يعدم (حديقة ما) فكان رائعاً في استرخائه الإرادى، وهو حين تخلينا عنه أصبح في موطنه الجديد "شاباً جميلا يعبر الآن بنا ولايرانا.. ويملأ

الشهور من غير أن يلمسنا» ليس أقوى من تصوير اللحظة الشعرية التي وصلنا إليها حتى الآن من هذه الصورة.. التي شكلها الشاعر للصيف/الحرية..

(ب) **تلقائية النمو الصوري..** تتوالد الصور ذاتياً في القصيدة فلا نحس بتدخل - أدنى تدخل - من الشاعر يقصد منه إلى خلق صورة جديدة تقوي الصورة الشعرية السابقة، بل إن العفوية الفنية وحدها هى التي تتحكم في هذا النمو.. ولنتذكر الآن الصورة السابقة للصيف الذي صنع نفسه بعيداً عن اللاّهين (في حديقة ما) إنه يتحول تلقائياً في رؤية الشاعر، إلى هذه الصورة.

عناقيد الندى ترشح في أرنبة الأنف
وفي تويجة النهد الصغير
(وإلى....)
الجسد الوردى يستلقي على عشب السرير
والفراشات على الأغصان زهر عالق
وعتمة البستان لون نائم

صورة الحديقة بكل مفرداتها وكائناتها الجميلة تصنع للرؤية الشعرية درباً، يساعدها على تحقيق هدفها الذي لايتبدى كلا في مرحلة ما من مراحل البناء الشعرى، وإنما ينبت طبيعياً وعلى هون، الصيف في مثل هذه الحديقة رائع، يحفز إلى التقدم إليه واحتضانه، ومن ثم تنبثق الجملة الشعرية التالية هاتفة به..

«فأمكنيني منك يامليكتي»

يندمج الصيف في المحبوبة فيصبحان خلال هذه الجملة ومنها حتى نهاية القصيدة واحداً.. ويدرك الشاعر بعد هذا النداء العظيم أن المسافة بينه وبين المنادي بعيدة ماتزال .. حيث:

إن أكف شجر الصبار يرعمت
وكاد الليل ينتهي
ومازلنا نطير

وإزاء هذا التمدد في الصورة يعود الشاعر إلى ظله فينسج منه كائنات لكنها جديدة تختلف عن منسوجاته السابقة (الحفرة والشبكة) إن الكائنات الجديدة التي يخلقها الشاعر ليواجه بها شجر الصبار هى مانجده في امتداد الصورة حين يقول:

أنسج ظلي برعماً
وكائنات شبقة
أبحث عن مليكتي
في غيمة أو صاعقة
أطبع قبلتي على خدودها المحترقة
منتظراً نهايتي
منتظراً قيامتي
فراشة أو برقة

مع النمو الصوري تصاعدت صورة الظل مع التصاعد في موقف الشاعر، من الغياب الشديد إلى الحضور الشديد، (برعم كائنات شبقة) وتحولت صورة المليكة من كائن أبعد نفسه في الصيف حين تخلى عنه محبوه إلى كائن عظيم، وتحول الشاعر من ناسج لأكفانه إلى ناسج

للبراعم، ومن كونه يصنع لنفسه حتفه إلى باحث إيجابى عن المحبوب الذي يراه في (غيم أو صاعقة)، ويتحول لون الصيف من (الوردي المستلقي على عشب السرير) إلى نار في (خدودها المحترقة)، ويكون طبيعياً مع هذه الحركة الصاعدة في بناء الصورة أن يسعى الشاعر بكل قوته ليتحد بالمحبوبة حتى يطبع قبلته على "خدودها المحترقة" فيتحقق بذلك حلم استشرفته رؤية الشاعر من قبل حين يصل إلى نهايته التي هى في الوقت نفسه القيامة، فيبعث متحداً مع المحبوب في صورة طالعة وفاعلة (فراشة أو برقة).

ثمَّ ينتقل الشاعر بالصور إلى إشعاعاتها الكونية حيث (الفل الذي يعبق في واجهة الدار، والضوء الذي يشع كالماسات في مفارق النخل، والظل الذي يلعق في الماء تجاويف الصخور، واليمامات التي تهدل في الذكرى) ويبدأ الصورة بعبارة التحسر وربما التعجب "آه!" و فما إن يبعد الشاعر فرشاته قليلا عن اللوحة الشعرية حتى نكتشف من تأملنا السريع - للحظة - أن هذه الآهة الممتدة في كل صور الطبيعة، تحمل من التحسر أكثر مما تحمله من التعجب ويؤكد ذلك آخر جمل اللوحة السابقة (اليمامات التي تهدل في الذكرى وتستوحي جمالها المحجب الأسير!) إنها - اليمامات - تعود إلى الماضي الجميل - بعد أن انعدم جمال الحاضر - تحييه وتستوحيه من أجل أن يخفف من ثقل الألم الذي يرزخ الحاضر تحته، إن إعادة الماضي الجميل حياة قائمة في رؤية الشاعر.. لم يصبح خبراً انقضى بل إنه باق بقاء (قطرة الماء التي ترشح في آنية الماء).

هل تذكرون (الزير) في قرانا؟ إن الشاعر هنا يحييه ضمن مايوقظ من ذكريات الماضي الجميل وذلك باستيحاء صورة متعلقة بهذه الآنية المصرية التي توارثتها الأجيال بالحب، لما تحمله من قدرة على الري

والإشباع، (من قطرة الماء التي ترشح في آنية الماء، كوجه من نقاء خالص، يطلُّع في الصمت وفي الظل القرير..) هنا الماضي الجميل وجه من نقاء خالص يطالعنا في منطقة السكون الآني، فيساعدنا على تجاوز هذه السكونية ويساعد رحلتنا على الإنطلاق في سعيها للتحقق الذي اتجهت الرؤية إليه منذ بداية القصيدة.

تظل الصور في توالدها التلقائي بنفس القدرة حتى نهاية القصيدة فتنتقل مع كل خطوة بنائية إلى صورة جزئية جديدة يكون من تحصيل الحاصل وصفها بأنها لبنة في بناء الصورة الشعرية الأم، أو الصورة القصيدة:

(أ) الموت الذي يظهر في رائعة النهار لصاً فاتناً.. فتخرج النساء ينظرن إليه والهات ويعرين له في وهج الشمس الصدور والنحور هل يمكن للموت أن يصبح بهذه القدرة على اجتذاب النسوة إليه. إن الموت الرمز.. شكل الشاعر منه عكساً لموت كبير عشناه في فترة الاستنزاف فيما بين الحربين (١٩٦٧-١٩٧٣). وقدمنا فيه أرواحنا كما تسلم الشاه نفسها لذابحها.

(ب) صورة الليل حين يتحول إلى أنثى تنتظر الشاعر لقد أصبح الليل هو المكان الوحيد الذي يلوذ به الشاعر فيحميه من هجير الواقع.

(جـ) صورة الليل حين يتحول إلى الأنثى العطشى للحب والتي تتزين لعشاقها كل مساء.

أشم عطرها كأنه مواء قطة
أرى رقدتها في اللؤلؤ المنثور
في حدائق الديجور
آه..

الليل/الأنثى.. مأوى الشاعر المقرور وملاذه. يرقد في (اللؤلؤ المنثور، في حدائق الديجور).. الخلفية هنا تفرش للشاعر أرضاً من ريش النعام، يمضي عليها إلى حيث ترقد حبيبته (في حدائق الديجور).. ولكن الشاعر لايتقدم إليها.

(د) لأنه حين يفكر يجد هذا «الحسن مهجوراً وملقى في الطريق العام يستبيحه الشرطي والزاني» فيصاب كرد فعل بالإحباط، أو على حد قوله بهذه الحالة:
كأني صرت عنينا فلم أجب نداءها الحميم المستجير.

(هـ) يضع الشاعر صورة (الريح العقور) التي تقوم سداً بين كل ذكر وأنثى:
إنها السم الذي يسقط بين الأرض والغيم
وبين الدم والوردة
وبين الشعر والسيف
وبين الله والأمة
وبين شهوة الموت وشهوة الحضور..

(و) كل هذه الفواصل الفارقة بين كل مايجب أن يتحدا في الواقع تتكشف جمالياً في صورة الريح العقور، وفلا يجد البطل العاشق العنين مفراً من الالتفاف مرة أخرى حول ذاته فيعود إليها، حيث لايجد غير ظله، كما حدث في الانتقالات البنائية السابقة، ولكنه هنا ينسج من ظله كائنات جديدة، غير منسوجاته السالفة:

أنسج ظلي مدناً مهجورة
ومدنا معادية
أبيض في الأحلام والأرحام
دنيا ثانية
ليدخلوها إن أتى الليل فرادى
ينظرون في مرايا النفوس الخاوية
والأوجه الأخرى التي صارت لهم
بعد اتصال الأمهات بالجيوش الغازية

يتحول البطل الشاعر في كل تكرارية لرمز الظل إلى صورة جديدة.. لأن التكرار هنا مستهدف، التحول والصيرورة في كائن آخر أكثر قوة من كينونته الأولى، وهو في هذه المرة يتصاعد متخذاً شكل طائر خرافي يبيض (في الأحلام والأرحام دنيا ثانية) دنياً جديدة يأوي إليها كل الأبطال المجهضين كالشاعر، ينظرون في مرايا نفوسهم الخاوية مثلما ينظر.. علّهم يتسلحون بنفس رؤيته فيأخذون موقفه والتقوقع في الظل أو في داخل الذات، يتحدد عقب ذلك فيأخذ صورة الخوف الذي يضرب بجناحيه كمعادل نفسي لصورة الطائر الخرافي السابقة على كل شيء:

الخوف صار وطنا
وصار عملة
وصار لغة قومية
صار نشيداً وهوية
وصار مجلساً منتخباً
والخوف صار حامية!

(ز) وتفرض الصورة السابقة للخوف بطغيانها على كل مفردات العالم الإنساني، تفرض وضعية ألا يملك الإنسان معها حرية التصرف أو حتى القدرة على اتخاذ أى قرار، من أجل ذلك تكون النقلة التالية في القصيدة، مفاجأة لنا، لأن الشاعر لايملك - فنياً - إلا السير في طريقه الذي اختار حتى لو كان ذلك مستحيلا:

آه من الرغبة حين فاجأتني آخر الليل
كأنما هى الوَحىُ السماوى أو أنها النذير

تفاجىء البطل المعاصر رغبة آخر الليل، تدعوه إلى الخروج من كابوس الخوف الثقيل، فيقرر السعى إلى هدفه مترجلا.. يطلق حصانه - بعد أن استعصت عليه الرؤية - وضاعت منه الذكرى، فقفد صوابه "تحت أنجم تقطف باليدين" وهذه الصورة التي تحملها الجملة الأخيرة تؤكد كثافة الليل العاكسة جمالياً لكثافة الخوف، ينطلق على قدميه - إنساناً - في رحلة محاولته التحقيق، ولكن هيهات، فضراوة العدو أصعب بكثير مما قد تصوره له تهيؤاته الليلية:

النجم لايُقطف باليدين
لاتلين لي حجارة الأهرام،

لاتزهر لي شجيرة الذكرى
ولم أزل أدور، وأدور، وأدور،
في إيقاع ركضي الجنوني المثير

هو بمفرده لايستطيع أن يدفع شيئاً من ظلام الكون، وما حركته إلى الأمام سوى لف حول الذات وإن كان بها بعض الاندفاع إلى العالم الخارجي.. لذا نجده في انتقالة تالية يعود مرة أخرى إلى مفردته الأثيرة.. إلى الكأس التي أغرقت طفولته وبراءته، فيسألها بدون حروف عن سبب لهذا الإجهاض الذي يحالفه، وفي صفحة الكأس يرى وجه المحبوبة التي خرج منها - وقد كانت تحمله بداخلها - أو هو الذي كان يحملها في داخله خلال الصور النامية السابقة، يقول له وجه الحبيبة:

تظل عطشان إلى نهاية الخليقة

هو سيزيف المحكوم عليه منذ الأزل وحتى الأبد، لا يصل إلى مايروي ظمأه.. إن النبوءة هنا وبعد طول الرحلة من المعاناة والمجاهدة، تأتي كرد فعل يائس يعكس ما تحمله روح البطل، رغم تمردها وثورتها من انهزامية فرضتها عليها القسوة وأكدها الخوف. وفي صفحة الكأس تصبح الحبيبة شهر زاد التي ترد عليه في صورة الحكمة حين تراه يشتهي طفلة يظل يمعن النظر إليها في صفحة الكوب تقول له:

مولاى!
إن العنب الأخضر لايشعل مالاتشعل
الخمر العتيقة

ذلك أن صفحة الكأس تتلاعب أمام البطل فتبعد وجه الحبيبة الوطن التي يرمز إليها بالخمر العتيقة، لتقرب منه وجه طفلة جديدة لاتربطه بها أية وشائج أو علائق، وتأتي الحكمة متوائمة مع الجو التصويري العام حيث موقف السكر الذي يندفع إليه الشاعر، ظناً منه أنه سيشعل فيه ما أخمدت الظروف من حرارة. والرمزان هنا - سمة رموز عبدالمعطي حجازي - قريبا التناول إلى حد بعيد لا إغلاق فيهما ولا تعتيم، وماذلك إلا لوضوح رؤية الشاعر، ونصاعة الموقف الذي يقفه من حركة الواقع التي يعايشها بحميمية بالغة.

(حـ) من صفحة الكأس المرآة العاكسة للذات يبدأ الشاعر في الخروج من الذات قاصداً إلى هدفين في وقت واحد.. فهو من جهة يؤكد - مقاومته للانهزامية المفروضة عليه، ومن أخرى يؤكد أنه رغم التفافه - الذي طال - حول ذاته، إنما كان باعتباره واحداً من كلٍّ عظيم يعاني معه نفس التجربة، ولكن معاناته هو كشاعر أكثر حساسية من معاناة بقية الكائنات في عالمه. ويبدأ خروجه من رؤيته كل ما رأى في الليل وكلها رموز وكائنات يغلب عليها الظلام والخوف والبشاعة باعتبارها جميعاً "إشارات مرور صريحة":

قتلتني أيتها البلاد
في عش غرامك المليء بالكلاب والنمور
والكوابيس، المحاط بالتوابيت..
المغطى بهياكل السلالة التي انحدرت منها،
فاتركيني.. أغتسلْ في الدمْ
أزرع نطفتي في الريح،

إن ثمة وجود ثقيل من المعوقات يحول بين الفاعل والفعل .. يكثف الشاعر هذا الوجود الذي نثره في تدرجات البناء الشعري للصورة في قصيدته الطويلة في صورة (الكلاب والنمور والكوابيس والتوابيت القديمة) ويأمرها بالتخلي عنه حتى يغتسل في الدم ويغسل نطفته في الريح.. وفي الريح يشم الشاعر عطر محبوبته التي ملكت عليه فؤاده في الخوف ويقترب منها أكثر فيرى:

أحس لاقترابك الحميم لوعة
فساعديني أن تكون لحظة العناق لحظة العبور

لا تستقيم العلاقة مالم يتبادل الطرفان الشعور والفعل، فهو يغامر بكل مايملك حتى يقترب من المحبوبة وعليها أن تساعده حتى تكون لحظة التقائهما هى نفسها لحظة العبور، ولم تساعده المحبوبة بل تركته رغم حبه العميق حيث:

في الليل كان العنكبوت
يأكل جدران البيوت
وكنت عاجزاً
فهرولت إلى الأفق
وأسندت إليه قامتي كأنني مئذنة
ثم حززت عنقي بمدية
فانسربت حولي نهيرات دماء
وتصايحت على رأسي الصقور!
أنسا..
إله الجنس والخوف وآخر الذكور!

استيقظ الشاعر مرة أخرى، ولم تكن الأولى، فإذا به عاجز في مواجهة الليل وكائناته، ولم يجد مفراً، في النقلة الأخيرة، من تقديم نفسه قرباناً على مذبح الحب وإذ بالدماء تتسرب منه نهيرات. وهنا صورة شمولية توحي بفداحة التضحية التي بذلها الشاعر ورفاقه من شباب العصر، وحين انسربت دماؤه نهيرات تجمعت الصقور حول رأسه.. وليتها اجتمعت من قبل لتساعده على تحقيق حلمه في النصر..

وتأتي الجملة الأخيرة تكراراً للجملة الأولى في القصيدة لتضع حداً لهذا العالم الكونى الجميل الذي شكلته مخيلة الشاعر فتكون بمثابة لحن القداس الأخير أو صلاة الموت على رحيل من ضحى بنفسه من أجل أن تبقى الحبيبة قوية وشاهقة، ومن أجل أن يوقظ بانتحاره الأسطورى نخوة القائمين والآتين فتعمل مالم يستطعه هو.. ترى هل تحقق رؤية الشاعر؟!

وإذا علمنا أن الشاعر قد انتهى من قصيدته الملحمية هذه في أغسطس ١٩٧٣ يتضح لنا أن ما انتظره الشاعر وما تنبأ به قد تحقق جانب كبير منه بعد هذا التاريخ بشهرين في أكتوبر ٧٣، فإذا كانت بشارة التحقق لنبوءة الشاعر قد تحققت، فإن معنى ذلك أن كل ما تنبأت به القصيدة بل كل ماتنبئ به - ومازالت تملك إمكانية العطاء بلا حدود - سوق يتحقق في يوم من الأيام.

١- والدواوين الشعرية لأحمد عبد المعطى حجازى هي:
مدينة بلا قلب دار الآداب - بيروت ١٩٥٩ ودار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٨.
لم يبق إلا الاعتراف - أوراس - مرثية للعمر الجميل.
وقد جمعت في (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي) الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت ١٩٧٣.

٢- ديوان (مدينة بلا قلب) طبعة الكاتب العربي، ص١٧٥.

٣- ديوان (كائنات مملكة الليل) دار الآداب - بيروت ١٩٧٨.

٤- قصيدة (كائنات مملكة الليل) أول قصائد الديوان الخامس، ص٥، ص١٥.